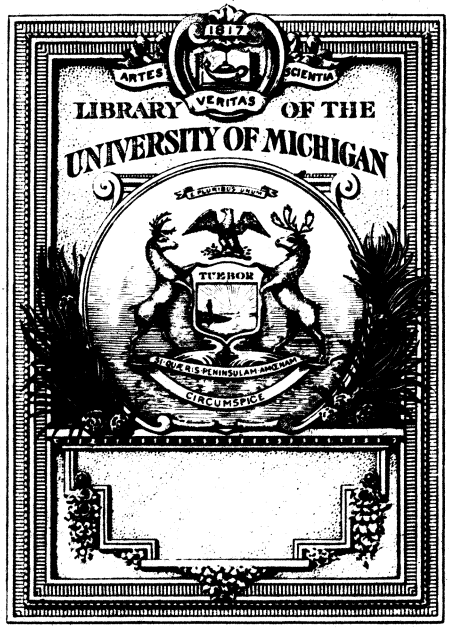
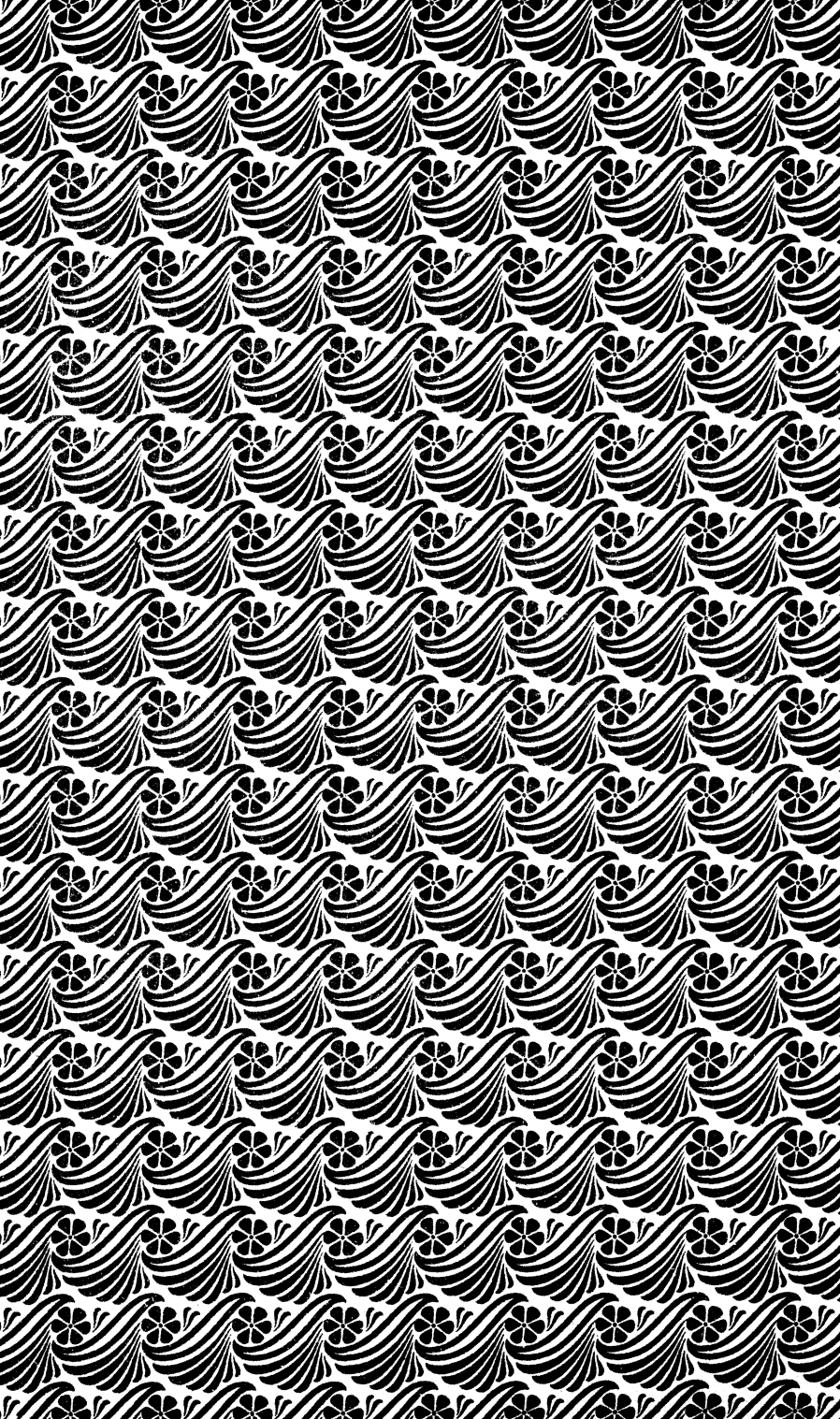
Die Schaubühne

Herausgeber
Siegfried Jacobsohn

39
.B32
v.3
pt.2


1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



AP
33
.532
v.3
pt.2

Neue Weltbühne

Die Schaubühne

Herausgeber Siegfried Jacobsohn

Dritter Jahrgang / Zweiter Band

Oesterheld & Co. / Verlag / Berlin 1907

Sachregiſter

Die fetten Ziffern bezeichnen die Nummern, die magern die Seiten im zweiten Band des dritten Jahrgangs

Agenten, Reichsgericht und — **52** 616
Amerikaniſches **44** 423
Aphorismen **42** 362 **44** 421 **48** 525 **51** 598
Arzt ſeiner Ehre, Der — — — **52** 613
Auf Niſſenskoog (Rudolf Herzog) **44** 428 **51** 602
Aus der Stadt Heinrich Heines **49** 550

Bang, Herman — **50** 577
Barock (Friedrich-Freksa) **50** 563
Baumeiſter, Bernhard — **40** 307
Belletriſtiſches
Ein Fauſtſchlag **27** 14
Der Chopintänzer **35** 185
Gille Gotte **37** 229
Zwei kleine Märchen **39** 290
Die Reifenkünſtler **40** 316
Ein Genie **41** 348
Das Theater des Todes **42** 371
Der Schriftſteller **46** 474
Guſtav Mahlers dritte Symphonie, von ihm ſelbſt dirigiert **50** 570
An eine angehende Tänzerin **51** 596
Bergtheater, Das harzer — **31** 89
Berliner Theater*)
(H) K Julipremieren (Hornung und Presbrey: Raffles. Guſtav Esmann: Vater und Sohn) **28** 43

*) A = Kammerſpiele des Deutſchen Theaters, B = Königliches Schauſpielhaus, C = Centraltheater, D = Deutſches Theater, E = Hebbeltheater, F = Friedrich-Wilhelmſtädtiſches Schauſpielhaus, H = Neues Schauſpielhaus, K = Kleines Theater, L = Leſſingtheater, M = Metropoltheater, N = Neues Theater, O = Krollſches Theater, P = Theater an der Spree, S = Saal der Sezeſſion, Sch = Schillertheater, T = Thaliatheater, V = Neue Freie Volksbühne, W = Theater des Weſtens. — Die Klammern ( ) bedeuten, daß die Vorſtellung nur in den Räumen, nicht von dem ſtändigen Enſemble des Theaters gegeben worden iſt.

K A L	Ouvertüre	(Sven Lange: Die Stimme der Unmündigen. Strindberg: Fräulein Julie. Hauptmann: College Crampton)	**36**	202
P F	Neue Theater	(Kalisch: Der Aktienbudiker. Hebbel: Die Nibelungen I)	**37**	241
D	Der Prinz von Homburg (Kleist)		**38**	249
T	Der Sechs-Uhr-Onkel (Kren und Schoenfeld)		**38**	269
L	Der Bund der Jugend (Ibsen)		**39**	280
M	‚Das muß man sehn!!!‘		**39**	294
N	Neues Theater (Berstl: Ihavathrate, Wied: Liebe)		**39**	295
B	Viel Lärm um Nichts (Shakespeare)		**40**	304
(N) K	Dybwad und Sorma	(Hilde, Rebekka, Nora. Maria Magdalene)	**41**	336
H	Judith (Hebbel)		**42**	355
L D	Salten und Shakespeare	(Vom andern Ufer. Was ihr wollt)	**43**	386
K A	Esther, Cicely und Truffaldino	(Shaw: Kapitän Braßbounds Bekehrung. Grillparzer: Esther, Goldoni: Ein Diener zweier Herren)	**44**	412
H	Die große Gemeinde (Rudolf Lothar und Leopold Lipschütz)		**44**	429
L	Klein Eyolf (Ibsen)		**45**	440
K A	Nora und Keith (Ibsen. Wedekind)		**46**	464
N K L	Lehmann, Hirschfeld und Hinnerk	(Das Ungeheuer. Die Getreuen. Närrische Welt)	**47**	490
E (C)	Frau Warrens Gewerbe (Shaw)		**48**	518
(O)	Jane Hading	(Dumas: Demi-Monde. Henri Bernstein: La Rafale)	**48**	528
V	Um die Zukunft (Wilhelm Holzamer)		**48**	531
H	Zar Peter (Otto Erler)		**49**	554
K N	Mandragola und Baccarat	(Paul Eger. Henri Bernstein)	**50**	560
(S)	Puppenspiele (Scheerbart)		**50**	579
A L	Vollmoeller und Bahr	(Catherina Gräfin von Armagnac. Die gelbe Nachtigall)	**51**	589
B	Auf Nissenskoog (Rudolf Herzog)		**51**	602
D	Der Arzt seiner Ehre (Calderon-Presber)		**52**	613

Berliner Theaterjahr, Das — — **30** 75
Betrachtungen **40** 311
Billethandel, Der — der berliner Theater **44** 418
— , Zum ‚— — — —‘ **45** 455
Blaue Vogel, Der — — **28** 25
Brand und Peer Gynt **46** 467

Bücherbesprechungen
Walter Calé: Nachgelassene Schriften 27 1
Rudolf Krauß: Das Schauspielbuch 29 64
Georg Jacob: Geschichte des Schattentheaters 30 83
Rudolf Borchardt: Rede über Hofmannsthal 35 165
Otto Weddigen: Geschichte der Theater Deutschlands . . 35 183
Paul Marsop: Weshalb brauchen wir die Reformbühne? 35 187
(Wilhelm von Scholz:) Hebbels Dramaturgie 36 218
Theodor Lessing: Theaterseele 40 321
Hermann Bahr: Wien 44 405
Eugen Kilian: Schillers Wallenstein auf der Bühne . . 44 428
Angelo Neumann: Erinnerungen an Richard Wagner . 49 552
Bühnenboden, Der versenkbare — 48 530
Bund der Jugend, Der — — — 39 280

Calé, Walter — 27 1
Caruso, Das Urteil des — 45 455
— , Der Fall — 44 415
Charaktere, Ueber — im Roman und Drama 47 483
Cöln
Rheinische Thalia 38 265

Danny Gürtler 52 629
Dehmel auf der Bühne (Fitzebutze in Mannheim) 51 594
‚Deutsche Dramaturgie‘ 36 218
Deutsche Uraufführungen, siehe: Uraufführungen, Deutsche
Dialog, Der — 49 541 50 565
Drama, Ueber Charaktere im Roman und — 47 483
— und Schaubühne 45 431
Dramas, Morphologie des — 48 509
Dramatisches
Vater Riekmann 28 38 29 56 30 78
Cency 31 85
Saul 32 105
Tersites 33 125
Der Ehebruch 34 154
Die Gefangenen 36 191
Das Königreich Epirus 39 271
Der letzte Streich der Königin von Navarra 40 325
Der Kommandant der Festung Makatûbo 42 364
Vorfrühling 43 377
Fiesko der Salamikrämer 45 443
Peter und Alexej 49 533
Visionen 50 557
Donatello 52 605
Kerkerszene 52 625

Dramaturgie', ‚Deutsche — 36 218
Dramenbesprechungen
Max Halbe: Das wahre Gesicht 27 7
Eduard Stucken: Wisegard; Gawân; Lanval 34 160
Johannes Raff: Der letzte Streich der Königin von Navarra 42 351
Emil Ludwig: Der Spiegel von Shalott 46 457
Jacob Scherek: Wahn 46 480
Dresden
Das dresdner Theaterjahr 27 10
Dresdner Theater 42 374
Der große Tag (Heinrich Lilienfein) 51 601

Einer, der neugierig ist 34 162
Engels 45 438, 456
Epigonen der Elf Scharfrichter, Die — — — — 40 322
Epigramme, Vier — 52 624
Erklärung (Felix Hollaender) 41 350
Esther, Cicely und Truffaldino 44 412
Eulenberg, Gegen — („Schlagt ihn tot, den Hund . . . !“) . 33 142

Festspiele, Rheinische — 32 123
Frankfurter Theaterjahr, Das — — 32 120
Französische Komödie 47 494
Frau Warrens Gewerbe 48 518
Fulda-Premiere im Burgtheater 50 574

Gagenpfändung 41 339
Gedichte
Grabschrift 27 6
Heidelberger Abend 27 13
Die Parabeln der Blinden 28 31
Der heimliche Bacchant 29 50
Das Lied 31 98
Münchhausen 32 111
Das Elternpaar 33 130
Mittag 35 171
Die Gründung von Skadar 35 176
Der Nachen 36 201
Vorboten 37 223
An eine unbekannte Schauspielerin, nach einem Operettenabend 38 248
An den Gärtner und den Schiffer 40 306
Die Braut 41 345
Streets 42 354
Mein Tag 43 385

Die geheimnisvolle Flöte 44 417
Engels 45 438
Gastfreund Herbst 46 463
Als sie eine Reise machte 47 493
Einsamkeit 48 517
Allein und in Reue 49 537
Gebet 50 559
Die Möglichkeit 51 588
Vision 52 512
Genossenschaftszeitung, Neuigkeiten und Neuheiten aus der — . 41 346
Geschichte des Schattentheaters 30 83
Große Gemeinde, Die — 44 429
Große Tag, Der — — 51 601
Gürtler, Danny — 52 629
Gumppenberg, Der Tragikomiker — 41 349

Hading, Jane — 48 528
Halbe, Der neue — (Das wahre Gesicht) 27 7 43 391
Hamburg
Theater in Hamburg 31 72
Hamburger Theater
Maximilian Böttcher: Der Weg zum Erfolg. Norwegisches Gastspiel 42 372
Gustav Falke: Putzi. Madame de Linden . . . 44 425
Fritz Stavenhagen: De dütsche Michel 46 478
Das wahre Gesicht (Max Halbe) 43 391
Ein neues Theater in Hamburg (Volksschauspielhaus) . 49 551
Tragaldabas (Eugen d'Albert) 51 600
Theaterskandal (Bahr: Die tiefe Natur; Der Faun) . . 52 619
Hamlet-Aufführung, Eine — 45 453
Hannover, Saisonbeginn in —. 45 451
Hans Heiling (Marschner) 44 429
Harzer Bergtheater, Das — — 31 89
Hebbel
‚Deutsche Dramaturgie‘ 36 218
Hebbels ‚Nibelungen‘ 37 219 38 243
Maria Magdalene ([Dybwad und] Sorma) 41 336
Judith 42 355
Ein Trauerspiel in Sizilien; Julia 47 497
Hebbel-Büste 50 578
Heuchler (Shaw) 44 427
Hofmannsthal, Rede über — 35 165
Hohe Liebe (Johannes Raff) 42 351
Holzamer, Wilhelm — 37 240
Um die Zukunft 48 531

Ibsen
Die Ibsenwoche in Kristiania 36 208
Der Bund der Jugend 39 280
Ibsen, die Schauspielkunst und die Theaterkritik . . . 40 297
Dybwad (und Sorma) 41 336
Klein Eyolf 45 431
Nora (und Keith) 46 464
Brand und Peer Gynt 46 467
Ibsens ‚Brand‘ in Mannheim 52 628
Idealbühne, ‚Die‘ — 35 187

Jessonda (Spohr) 31 104
Johan Ulfstjerna 52 626
Judith 42 355
Julipremieren 28 43
Juristisches
Nachdruck von Theaterzetteln 40 319
Gagenpfändung 41 339
Reichsgericht und Agenten 52 616

Kabarett Fledermaus 45 454
Karlsruhe
Auf Nissenskoog (Rudolf Herzog) 44 428
Kasperletheater
Der kleine Dichter 31 99
Aus den Aufzeichnungen einer alten Theaterabonnentin . 32 119
Seine Herrlichkeit der Agent 33 137
Die neue Saison 35 181
Was macht mein Stück? 36 216
Die Ballade vom sittlich entrüsteten König 37 234
‚Der Dramaturg‘ 38 262
Direktionswechsel 39 291
Rosa Poppes Abschied 40 317
Männerstolz 41 343
Der Boykott 42 370
Ferenczy 43 398
Tell in Prosa 44 422
Engels im Himmel 45 447
Die Vertrauensperson 46 477
Faust und Pospischil 47 500
Lautenburg in Wien 48 526
Ablösung 49 548
Briefkasten 50 572
Berühmter Auftritt 51 599
Kayßler, Friedrich — als Vorleser 47 506
Klein Eyolf 45 431

Kleist
Porträtskizze (Der Prinz von Homburg) 37 238
Der Prinz von Homburg 38 249
Komödie, Französische — 47 494
Komödien, Zwei nordische — 49 545
Kristiania, Die Ibsenwoche in — 36 208

Lautenburg in Wien 40 318
Lehmann, Hirschfeld und Hinnerk 47 490
Leipzig
Die Theaterstadt Leipzig 34 149
Der Tragikomiker Gumppenberg 41 349
Lenzens ‚Soldaten‘ 38 269
London
Shakespeare im heutigen England 29 51
Das londoner Theaterjahr 33 139
Londoner Saisonschmerzen 47 501
Lüge auf die Bühne 30 82

Madame Butterfly (Puccini) 40 314
Mahlers Scheiden 29 45
Malvolio 48 523
Mandragola und Baccarat 50 560
Mann, Heinrich — als Dramatiker! 50 576
Mannheim
Das mannheimer Theaterjahr 29 63
Mannheimer Operettenfestspiele 37 241
Auf Sylvions Flur 39 294
Eine Hamlet-Aufführung 45 453
Dehmel auf der Bühne 51 594
Ibsens ‚Brand‘ in Mannheim 52 628
Marberg, München und tiefere Bedeutung 29 61
Massenet, Der jüngste — 51 597
Matkowskys Oedipus 49 538
Morphologie des Dramas 48 509
München
Marberg, München und tiefere Bedeutung 29 61
Das münchner Theaterjahr 37 235
Die Epigonen der Elf Scharfrichter 40 322
Heuchler (Shaw) 44 427
Barock (Friedrich-Freksas ‚Ninon de l'Enclos‘) . . . 50 563

Nachdruck von Theaterzetteln 40 319
Neue Theater 37 241

Neues Theater 39 295
Neuigkeiten und Neuheiten aus der Genossenschaftszeitung . . 41 346
Neumanns, Angelo — Wagner-Erinnerungen 49 552
Nordische Intermezzi 43 400
— Komödien, Zwei — — 49 545
Novelli als Hamlet 31 102

Oedipus, Matkowskys — 49 538
Oesterreichische Theatergesetz, Das — — 37 224
Oper, Berliner —*)
M Jessonda (Spohr) 31 104
K Die rote Tapete (Massenet: Werther) 38 259
O Madame Butterfly (Puccini) 40 314
K Tiefland (D'Albert) 42 362
O Der Fall Caruso 44 415
L Hans Heiling (Marschner) 44 429
O Das Urteil des Caruso 45 455
K Die verkaufte Braut (Smetana) 46 482
O Der jüngste Massenet (Thérèse) 51 597
Operettenfestspiele, Mannheimer — 37 241
Ouvertüre 36 202

Pariser Oper 27 22
Peer Gynt, Brand und — 46 467
Poppes, Rosa — Ausgang 43 399
Porträtskizze (Der Prinz von Homburg) 37 238
Prag
Eine unkritische Theaterkrise 48 521
Presse, Die —
Jacobson-Bruckner: Die Waffen wieder.
Blumenthal-Kadelburg: Der letzte Funke 42 375
Salten: Vom andern Ufer 43 403
Lehmann: Das Ungeheuer. Hirschfeld: Die Getreuen.
Hinnerk: Närrische Welt 47 507
Erler: Zar Peter 49 555
Eger: Mandragola 50 580
Vollmoeller: Catherina Gräfin von Armagnac.
Bahr: Die gelbe Nachtigall. Herzog: Auf Nissenskoog 51 602
Prinz von Homburg, Der — — — 38 249
Publikum, Das — 51 581
Puppenspiele 50 579

*) K = Komische Oper, L = Lortzingtheater, M = Morwitzoper, O = Königliche Oper.

Rahu, Sulamith — 49 552
Rede über Hofmannsthal 35 165
Reichsgericht und Agenten 52 616
Rheinische Festspiele 32 123
— Thalia 38 265
Rolle, Von der — 39 283
Rosen, Lia — 39 293
Rote Tapete, Die — — 38 259

Saisonbeginn in Hannover 45 451
Saisonschmerzen, Londoner — 47 501
Salten und Shakespeare 43 386
Scharfrichter, Die Epigonen der Elf — 40 322
Schattentheater, Geschichte des — 30 83
Schaubühne, Drama und 45 431
Schauspielbuch, Das — 29 64
Schauspieler (und Sänger)
Michael Wiehe 30 65
Novelli als Hamlet 31 102
Bassermanns College Crampton 36 202
Lia Rosen 39 293
Bernhard Baumeister 40 307
Dybwad und Sorma 41 336
Rosa Poppes Ausgang 43 399
Der Fall Caruso 44 415
Das Urteil des Caruso 45 455
Engels 45 438 456
Sorma (Nora) 46 464
Jane Hading 48 528
Matkowskys Oedipus 49 538
Schauspielkunst, Ibsen, Die — und die Theaterkritik 40 297
„Schlagt ihn tot, den Hund . . . !" (Gegen Eulenberg) . . 33 142
Sechs-Uhr-Onkel, Der — 38 269
Shakespeare
Shakespeare im heutigen England 29 51
Novelli als Hamlet 31 102
Viel Lärm um Nichts 40 304
Was ihr wollt 43 388
Eine Hamlet-Aufführung 45 453
Malvolio 48 523
Shaw
Kapitän Braßbounds Bekehrung 44 412
Heuchler 44 427
Frau Warrens Gewerbe 48 518

Skandinavien
Michael Wiehe 30 65
Fräulein Julie (Ouvertüre) 36 203
Die Ibsenwoche in Kristiania 36 208
Der Bund der Jugend 39 280
Ibsen, die Schauspielkunst und die Theaterkritik . . . 40 297
Dybwad (und Sorma) 41 336
Strindbergs ‚Kronbraut' 41 349
Norwegisches Gastspiel (Hamburger Theater) 42 372
Nordische Intermezzi 43 400
Klein Eyolf 45 440
Nora (und Keith) 46 464
Brand und Peer Gynt 46 467
Zwei nordische Komödien
Niels Kjaer: Der Tag der Rechenschaft. Gustav Wied: Thummelumsen 49 545
Johan Ulfstjerna (Tor Hedberg) 52 626
Ibsens ‚Brand' (in Mannheim) 52 628
Spiegel von Shalott, Der — — — (Emil Ludwig) . . . 46 457
Straßburger Theaterjahr, Das — — 34 163
Stucken, Eduard — 34 158
Stuttgart
Das Theater in Stuttgart 35 172
Vom stuttgarter Hoftheater 47 504
Sudermann, Der neue — 42 358

Tageszeitungen, Unsre — 32 112 33 131
Theaterbau, Der neue weimarer — — — 35 184
Theatergesetz, Das österreichische — 37 224
Theatergeschichte, Eine — 35 183
Theaterjahr, Das dresdner — 27 10
— , — wiener — 28 35
— , — mannheimer — 29 63
— , — berliner — 30 75
— , — hamburger — 31 92
— , — frankfurter — 32 120
— , — londoner — 33 139
— , — leipziger — 34 149
— , — straßburger — 34 163
— , — stuttgarter — 35 172
— , — münchner — 37 235
Theaterkrise, Eine unkritische — 48 521
Theaterkritik, Ibsen, die Schauspielkunst und die — . . . 40 297
Theaterpolitik 34 145
Theaterseele 40 321
Theaterskandal 52 619

Theaterstadt Leipzig, Die — — **34** 149
Theaterzetteln, Nachdruck von — **40** 319
Tragaldabas (Eugen d'Albert) **51** 600
Tragikomiker Gumppenberg, Der — — **41** 349

Um die Zukunft (Wilhelm Holzamer) **48** 531
Unsre Tageszeitungen **32** 112 **33** 131
Uraufführungen, Deutsche — **27** 24 **30** 84 **35** 190 **38** 270 **40** 324
43 404 **47** 508 **49** 556 **51** 604 **52** 630

Versenkbare Bühnenboden, Der — — **48** 530
Verkaufte Braut, Die — — **46** 482
Viel Lärm um Nichts **40** 304
Visionäre Theater, Das — — **46** 481
Vollmoeller und Bahr **51** 589
Volontäre **37** 239

Wagner-Erinnungen, Angelo Neumanns — **49** 552
Wahn (Jacob Scherek) **46** 480
Wahre Gesicht, Das — — (Halbe) **27** 7 **43** 391
Wallenstein als fünfaktiges Trauerspiel **38** 253
— auf der Bühne **44** 428
Weimarer Theaterbau, Der neue — — **35** 184
Wiehe, Michael — **30** 65
Wien
Das wiener Theaterjahr **28** 35
Mahlers Scheiden **29** 45
Lia Rosen **39** 293
Bernhard Baumeister **40** 307
Lautenburg in Wien **40** 318
Der neue Sudermann (Rosen) **42** 358
Wien (Hermann Bahr: Wien) **44** 405
Wiener Theater
Ganghofer: Sommernacht.
Kienzl und Goldbeck: Der rote Leutnant **45** 449
Kabarett Fledermaus **45** 454
Französische Komödie **47** 494
Oscar Wilde in Wien **48** 531
Zwei nordische Komödien **49** 545
Fulda-Premiere im Burgtheater **50** 574
Wilde, Oscar — in Wien **48** 531
Wintergarten **36** 211

Zar Peter **49** 554
Zürich **46** 479

Autorenregiſter

Die Ziffern bezeichnen die Seiten im zweiten Bande des dritten Jahrgangs

Adelt, Leonhard 92. 372. 391. 425. 478. 497. 551. 578. 619
Adolar 181. 291. 350
Altenberg, Peter 316
Altman, Georg 239

Baader, Fritz 172. 504
Bab, Julius 1. 50. 145. 218. 219. 243. 321. 351. 399. 438. 457. 506. 509. 541. 565. 594
Baudelaire, Charles 421
Bergman, Bo 349
Björnſon, Björnſtjerne 537
Blomberg, Hugo von 512
Blümner, Rudolf 431. 577
Bodman, Emanuel von 588. 605
Brandes, Edvard 65
Braun, Felix 463
Brod, Max 570
Buchner, Eberhard 451
Burckhard, Max 581

Cohn, Alfons Fedor 400. 626
Cuno 477. 548
Cupido 343

Dresdner, Albert 467

Ekdal, Hjalmar 526
Elchinger, Richard 123. 265
Eulenberg, Herbert 111. 523
Euſebius 104. 429

Fafner 163
Faktor, Emil 521
Falckenberg, Otto 235
Fero 6. 187. 576
Fjeldgård, Paul 208
Flake, Otto 149. 349
Freund, Frank 51. 139. 501
Friedell, Egon 405. 454. 531
Friedrich-Freksa 271. 493

Geiger, Benno 31. 130. 201
Geyer, Emil 165
Gide, André 105
Gleich, Joſeph Alois 443
Goethe 598
Greiner, Leo 427. 563

Handl, Willi 35. 307
Hardekopf, Ferdinand 295. 322. 371. 429. 531. 554. 579. 602
Havemann, Hans 185
Heiſeler, Henry 533

Hofmannsthal, Hugo von 483
Homunculus 500

J., S. 7. 43. 75. 89. 142. 183. 202. 241. 249. 280. 304. 336. 355. 386. 412. 431. 440. 456. 464. 490. 518. 538. 560. 589. 613

Kahn, Harry 61. 154
Kilian, Eugen 253
Koffka, Fritz 102
Kurtz, Rudolf 158
Kutsch 216. 422. 599

Langen, Arthur 455
Lessing, Theodor 283
Liber 398. 447
Lichtenberg, Georg Christoph 368
Lindhorst 479
Li-Tai-Pe 417
Lu-King 99
Lyck, Hugo 83

Marsyas 262. 346
Mell, Max 306
Meyer, Alfred Richard 385
Mießner, Wilhelm 240
Mitschuldiger 112. 131
Moos, Paul 552
Morgenstern, Christian 248. 550. 624

Neißer, Arthur 22

Olden, Hans 14

Polgar, Alfred 293. 318. 358. 449 494. 545. 574

Raff, Johannes 325
Rößler, Karl 98

Scheerbart, Paul 364. 557
Schickele, René 481. 528. 553. 629
Schmidt-Noerr, Cläre 13
Schmidt-Noerr, F. A. 191
Schölermann, Wilhelm 184
Schöll, Adolf 171
Schopenhauer 525
Sebastian 572
Senz, Herbert 559
Shaw, Bernard 297
Shelley 85
Sinsheimer, Hermann 63. 241. 453. 628
Spandow, Philipp 418
Specht, Richard 45
Speth, Willi 64
Spiro, Mario 517
Stanislawski, K. S. A. 25
Stieler, Dora 223. 345
Strecker, Karl 38. 56. 78

Tantalus 119. 137
Tausk, Victor 229
Telmann, Fritz 224
Treitel, Richard 319. 339. 616
Trinculo 234. 317. 370
Turszinsky, Walter 211. 269. 294

Vallentin, Franz 428. 480
Verlaine, Paul 354
Voß, Fritz 597

Walser, Robert 82. 162. 238. 290. 348. 474. 596. 625
Walter-Horst, Alfred 530
Warbeck, Hans 259. 269. 314. 362. 415. 455. 482
Weißbach, Richard 294. 428
Wertheimer, Julius 120
Wildberg, Bodo 10. 374. 601
Winds, Adolf 423
Woerner, U. C. 377

Zinne, Wilhelm 600
Zweig, Stefan 125

Gedruckt bei Imberg & Lesson in Berlin W.

Die Schaubühne
4. Juli 1907
III. Jahrgang Nummer 27

Walter Calé/ von Julius Bab

Im November 1904 erschoß sich in Berlin ein dreiundzwanzigjähriger Student der Philosophie, Walter Calé. Wie viele deutsche Studenten, hatte auch dieser junge Mann gedichtet; seine Freunde aber — deren er zahlreiche und leidenschaftlich ergebene besessen zu haben scheint — hatten Grund, zu glauben, daß eine mehr als gewöhnliche Begabung aus den Gedichten des Toten spräche, und beschlossen deshalb, was sich im Nachlaß vorfand, zu veröffentlichen. Sie gewannen einen unsrer bedeutendsten Zeitgenossen für die Einführung, unsern führenden modernen Verlag für den Druck des Buches, und so erschien ein starker Band: Walter Calé. Nachgelassene Schriften. Mit einem Vorwort von Fritz Mauthner. S. Fischer, Verlag. Berlin 1907.

An sich läge nun kein Grund vor, diese pietätvolle Publikation anders als mit größtem Wohlwollen zu betrachten, und man könnte, alles Wertvolle, was sie irgend bietet, dankbar genießend, von etwaigen Mängeln schweigen, wenn — ja wenn nicht an diese Publikation sich eine der stärksten Blamagen unsrer literarischen Kritik anschlösse. Unsre sogenannten Neuromantiker beschlossen, einen Heros und einen Märtyrer zu haben, und sie empfingen dies Buch, das freilich ganz den Geist ihrer Schule und zunächst nichts als diesen Geist atmet, mit einem enthusiastischen Lärm, der alle Besonnenen aufs tiefste verstimmen mußte. Sogar ein Schriftsteller der ältern Generation, dessen Äußerungen man sonst ernst zu nehmen gewohnt ist, leistete sich den monumentalen Satz: die Mark Brandenburg habe nunmehr zwei große Dichter hervorgebracht — nach Heinrich von Kleist: Walter Calé! (Die Ungeheuerlichkeit dieses Ausspruchs resultiert nicht nur aus dem unermeßlichen Gradunterschied der beiden Talente; auch der Art nach könnte kaum Unvergleichbareres gefunden werden als der junge Großstadtjude und der Sproß einer altpreußischen Adelsfamilie.) Ja, der Furor der Calé-Schwärmer verstieg sich bis zu Angriffen auf Fritz Mauthner, dessen fein, ruhig und herzlich gehaltenes Vorwort den modewütigen Jünglingen viel zu kühl, viel zu besonnen und kritisch war. Die Panther eitler Selbstgefällig-

keit spannten unsre romantischen Epigonen an den Wagen ihrer ästhetischen Unschuld, und mit bacchischem Gerase und dionysischem Geschrei ward der neue Gott, der Literaturheros, der große Märtyrer, der Klassiker Calé verkündet. Dieser Lärm ist um so ärgerlicher, weil er nicht nur die Nüchternen leicht bis zur Ungerechtigkeit gegen den also Gefeierten einnehmen kann, sondern vor allem, weil er völlig die eigentliche, wirklich vorhandene Bedeutung des Buches verdeckt. Diesem Buch gebührt ein sehr großes Interesse kulturpsychologischer Art — als Dichtung ist es durchaus eine Sache zweiten Ranges.

Man braucht die Sinnlosigkeit des Vergleichens nicht gleich bis zum größten deutschen Dramatiker Kleist zu treiben. Auch mit näherliegenden jungen Poeten, Frühlingsgefallenen unsrer Literaturgeschichte hält Walter Calé keinen Vergleich aus. Novalis war ein menschliches Phänomen, ein kulturgeschichtliches Original; Georg Büchner war ein dichterisches Genie größten Stils; Hermann Conradi, der Märtyrer der vorigen Generation, der Naturalist, war doch zum mindesten ein starker, blutvoller Mensch, ein zäher Artist, ein ganzer ‚Kerl'. Von all dem ist Walter Calé nichts. Er ist interessant und anteilswürdig als ein Typus, als der wenig individualisierte Typus des intellektuell und ästhetisch zersetzten jungen Großstadtjuden. Er repräsentiert einen starken Grad von intellektueller Kraft und ästhetischer Bildung in jener Art — aber er hat keine eigene Art. Er ist weder menschlich noch dichterisch ein Genie, keine neue Zusammenfassung der bewegenden Kräfte, kein aus sich selbst rollendes Rad, keine erste Bewegung, kein Schaffender.

Schon Fritz Mauthner hat ihn hierin überschätzt. Er meint, Walter Calé sei von den wenigen gewesen, die den Ton der neuen Lyrik zuerst gefunden hätten. Dies ist der Irrtum eines Mannes, der die dichterische Entwicklung des letzten Jahrzehnts in Deutschland nicht mehr mit voller Teilnahme verfolgt hat. (Es muß dazu gesagt werden, daß Mauthner Wichtigeres zu tun hatte.) Tatsache aber ist, daß Calé nichts wirklich gefunden, sondern nur die Formen ergriffen hat, die wirklich schöpferische Talente der heute nicht mehr jüngsten deutschen Generation in der Lyrik geprägt, aus ihrem eigensten Blut heraus gefunden haben. Zu der neuen Lyrik, die Dehmel und Mombert, George und Hofmannsthal und Rilke geschaffen haben, verhält sich Calé nicht anders als Paul Heyse zu Goethe. Daran ändert nichts, daß er zuweilen zu noch ältern Vorbildern zurückgeht. Er vermag nicht, wie dies Hofmannsthal, dieser Großmeister künstlerischer Entlehnung, tut, den fremden Saft durch einen einzigen beigemischten Tropfen eigenen Bluts in einen neuen Zaubertrank zu wandeln. Es wird nie Calésche Lyrik — es bleibt Novalis, wenn in religiöser Einfalt die Worte kinderschlicht gesetzt werden:

„So nimm denn meine Seele;
so nimm denn meine Hand —"

es bleibt durchaus Brentano, wenn er in frischerer Erzählernaivität einsetzt:

„Ich habe, liebe Brüder,
ein gutes Haus bewohnt,
darinnen Lichter spielen,
darüber stand der Mond."

Und es ist nichts, gar nichts als Hölderlin-Reminiszenz, wenn der pathetisch sentimentale Gang der Ode abschwillt:

„O, wie blühte die Seele mir!"

Es werden von diesem geschmackvollen Talent in dieser gebildeten Sprache nur ‚gute' Gedichte produziert, aber kein einziges, das Lebenskraft hat, das uns innerlich bereichert, weil es den Stoff der Welt in die einmalige Sprachform eines neuen Temperaments zwingt. Und ebenso sind die mit sehr reifem Geschick, sehr gutem Geschmack recht angenehm vorgetragenen Märchen des Bandes kaum mehr als Fingerübungen eines gebildeten Epikuräers, bald in E. T. A. Hoffmanns, bald in Kellers Manier. Es sind Kompositionen eines guten Lesers — nicht eines phantastischen Erlebers. Die Dichter, die in den letzten Jahrzehnten etwas wie eine neue Romantik brachten, weil auch ihnen wieder nach einer Aera anthropozentischer Vermessenheit, rationalistischer Allwissenheit die Welt ein unfaßbares Wunder und der Mensch ein ganz junges Kind schien, das im ungeheuern dunkeln Hause der großen Mutter tastet, unwissend, mit angstvoll angespannten Sinnen — diese Dichter sind uns Schöpfer einer neuen Sprachkunst geworden. Nicht weil sich gewisse Reihen ihres Erlebens mit dem Weltbild deckten, das hundert Jahre zuvor die ‚Romantiker' dichterisch festgehalten hatten: sie wurden Sprachkünstler, Schöpfer von bleibendem Wert, weil sie neben und vor allem typisch ‚Romantischen' ein durchaus einmaliges, ganz individuelles Temperament zum Ausdruck brachten. Sie zogen jeder seine Bahnen: die ganze Unermeßlichkeit des Individuellsten trennt heute dröhnend deutlich das Werk eines Mombert vom Werk Georges, Dehmel von Hofmannsthal — und wenn minder breit, so nicht minder tief ist der Graben, der Hofmannsthals Land vom Gebiet des reif gewordenen Rilke trennt. Die letzte individuellst getönte Leidenschaft, der ureigenste Wille zur Welt ist es, der jene befähigte, ein von gemeinschaftlicher Kultur annähernd gleich gebotenes Weltbild in lebenzwingenden Worten tief verschieden und gleich wirksam zu formen. Von dieser letzten Eigenart gibt Calés Romantik nichts: er gibt nur die große Gemeinsamkeit, den kahlen Kanevas, durch den jene ihre bildkräftigen Fäden zogen. Ja, dies sind die Gefühle ‚eines' Einsamen, ‚eines' Demütigen, Spürsinnigen, Sehnsüchtigen. ‚Einer' — nicht der Einzige auf seinem Eigentum, kein Künstler. Calé als Lyriker und Novellist gibt in der Tat nur das Romantische, er gibt das Gemeinsame der Schule: die Richtung. Er ist wie alle Epigonen Eklektiker — und ein Typus.

Was er aber darüber hinaus in seinem Besondersten ist, das verrät uns diese Poesie nicht.

Ein wenig anders steht es doch schon mit dem dramatischen Fragment ‚Franciscus'. In vieler Beziehung ist freilich gerade dies Stück das unselbständigste und schwächste. Der dramatische Dialog stürzt alle zwei Zeilen in den Strudel einer lyrischen Ekstase, die ihn seitenlang auf derselben Stelle kreisen und jeder dramatischen Bewegung vergessen, die Stimmungsmöglichkeiten eines Worts, einer Situation, einer Geste auskosten läßt. Aber inmitten dieser dilettantischen Technik, inmitten einer Sprache, die im Licht zahlloser Einflüsse schillert, gibt es ein paar Momente, die uns aufhorchen lassen. Die Worte drängen sich da plötzlich mit einer merkwürdigen Inbrunst zusammen, umkreisen mit angstvollen Kurven wieder und wieder den einen Begriff, fliehen ihn, stürzen in langen, atemlosen Perioden zu ihm hin und zerspringen schließlich an diesem einen krampfhaft geforderten Punkt in einen Schrei. An solchen Stellen gewinnt Calés Sprache einen Rhythmus, zitternd und fiebrig, aber eigen und stark genug, um uns auf Augenblicke durch Offenbarung einer besondern verhängnisvollen Seele zu ergreifen. Ich denke vor allem an jene Szene, in der der schuldbewußte Jünger um den Fluch des Meisters ringt und dieser sich in Verzweiflung um den letzten festen Punkt seines Ich, die überlegen alles verzeihende Einsicht, wehrt; der Meister erschlägt den Jünger mit der harten Hochherzigkeit seiner Verzeihung, er versagt ihm mit seinem Haß das letzte Mittel zum Selbstgefühl, zum Leben — aber er tut es und treibt ihn in den Tod, weil sein eigenes Selbstgefühl, seine letzte Seinsmöglichkeit auf dem Spiel steht. Dieser in seltsamen Tiefen geführte Kampf ums Dasein zweier Seelen ergreift, weil er einen Menschen voll neuen, schmerzlichen Wissens um das Wesen der Sphinx ‚Persönlichkeit' offenbart. Und ähnlich wirkt eine andre stillere Szene, wo ein andrer Jünger dem Meister die zärtliche Erlösung der Liebe bringt, weil er in einem Augenblick eine Scheu überwindet, die ihn jahrelang in scheinbarer Kälte neben dem nach Menschenwärme dürstenden Meister gehen ließ. Auch dies Sichselberfliehen und jähe Sichergießen einer Seele scheint mir neu und schön gefühlt. Hier wird zum ersten Mal der Mensch Calé sichtbar, und hier allein zeigt sich eine Möglichkeit, daß dieser junge Student vielleicht doch hätte ein Dichter werden können.

Vielleicht, nicht eben wahrscheinlich. Denn nun kommt erst der weitaus wertvollste und aufschlußreichste Teil dieses Nachlaßbandes: die achtzig Druckseiten voller Spekulationen und Betrachtungen aus dem Tagebuch des jungen Toten. Der Inhalt dieser Seiten ist fast durchweg interessant, oft sehr geistvoll und zuweilen voll packender Prägnanz. Hier spricht ein eigener, ein selten begabter Mensch. Nicht daß diese Reflexionen formal selbständig wirkten. Calé steht völlig unter dem Einfluß Georg Simmels. Auch hierin ein Typus; denn es wird Aufgabe eines künftigen Historikers sein, zu zeigen, wie reichen Einfluß auf die künstlerische Jugend von 1900 dieser überredungsmächtige Geist gehabt hat, wieviel vom Impressionismus und Relativis-

mus dieſer äſthetiſchen Generation als Frucht ſeiner Weltbetrachtung erſcheint, der jeder Konflikt Kategorienkreuzung, jeder Kampf Formproblem und ſo eigentlich alles — äſthetiſch wird. Auch Calé denkt im Rhythmus Simmels. Aber dem Denker iſt nicht, wie dem Künſtler, die Form das eigentliche Sein der Schöpfung. Ihm wiegt auch der Stoff. Ihm entſtehen ſchon eigene Werte, wenn er der übernommenen Denkart nur neue Themen, neue Anwendungsgebiete zu finden weiß. Und Calé erſchließt der Simmelſchen Analytik ein höchſt individuelles Feld. Dieſer junge Menſch hatte eine wahrhafte Größe — des Mißtrauens, des Mißtrauens gegen alle Pathetik der Perſönlichkeit. Er hat eine noch Nietzſche überbietende Witterung für die ‚Poſe' — den unnotwendigen, leidenſchaftsloſen, aber effektvollen Gefühlsausdruck. Er findet hier prachtvoll ſubtile Unterſcheidungen. Es iſt köſtlich, wenn er ſchreibt: „Brahms ſpricht immer ſich aus, Wagner redet immer von ſich", wenn er als das eigentlich Antideutſche des Slaven das „coram publico blutende Herz" bezeichnet, wenn er für die Schwächen der ‚Judith' die Erklärung in der unüberwindlichen Peinlichkeit ‚einer geiſtvollen Dame' findet. Er findet in Fontane den geheimen Plebejer, in Nietzſche den geheimen Moraliſten aus, den verſteckten Hochmut in Schillers ‚idealen' Geſtalten, die vorſichtige Schauſpielerei in der Grandezza Georges. Er weiß, daß ‚Charakter eine Hypertrophie im Philiſtröſen', ahnt, daß Liebe eine willkürliche Wahl aus Möglichkeiten iſt, er ſpricht von der geheimen Luſt, mit der wir alle — ‚ein wenig wider beſſeres Wiſſen' — unſer Erlebtes ſtiliſieren. Und er findet ſeinem Mißtrauen ſchließlich eine erſchöpfende Formel:

„Der iſt eine große Natur, der ohne Scham pathetiſch zu leben vermag;
der iſt eine kluge Natur, der aus Scham vor den andern ſein Pathos zurückdämmt;
der iſt lächerlich, der pathetiſch lebt, ohne in Pathos zu ſein."

Wer aber iſt wahrhaft in Pathos? Wer hat das Recht, ohne Scham pathetiſch zu leben? Das iſt der Zweifel, der Calé als pſychologiſchen Analytiker hellſeheriſch gemacht hat, der ihn als Künſtler gelähmt und als Menſchen entwurzelt hat.

Und hier ſetzt das große kulturpſychologiſche Intereſſe ein, von dem ich eingangs ſprach. Calé iſt äſthetiſch ein unintereſſanter, kulturell aber ein höchſt bedeutſamer Typus. Dieſer ungewöhnlich gebildete, höchſtintelligente, ſehr ernſthafte junge Mann litt an der Kulturkrankheit des modernen Menſchen, die man etwa als ſeeliſche Weitſichtigkeit bezeichnen könnte — eine Krankheit, die zu Widerſtandslähmung und Willenserweichung führt. Dieſe Kranken ſehen alles, ſehen alles zu früh und von allen Seiten. Die Realität der Dinge löſt ſich ihnen in ein Chaos von Geſichtspunkten auf. Ihre Hände greifen ins Leere und finden nichts mehr zu tun. Es iſt die Krankheit, die Nietzſche vor einem Menſchenalter prophezeit hat, als er vom Nachteil der Hiſtorie ſprach. (Hiſtorie iſt ein Haupterreger dieſer Krankheit.) Nun haben wir die Epidemie. Sie graſſiert vor allem in der jungen Intelligenz unſrer Großſtädte, und dort wieder am ſtärkſten unter den jungen Juden.

Denn der Jude steht am Ende einer alten, vor dem Anfang einer neuen Kultur. Zerrieben sind um ihn her alle Traditionen, alle gesellschaftlich geistigen Bindungen, die am ehesten wider den Stoff jener Krankheit festen, weil sie Schranken setzen, Formen geben, Notwendigkeiten schaffen. Als Glied der modernen Gesellschaft, als Großstädter, als Jude ist ein Mensch wie Calé dreimal vereinsamt, ‚unbeschränkt' der gefährlichen Übersichtigkeit seiner Intelligenz ausgeliefert. Alles Leben gedeiht nur in Schranke und Form. Solch völlig unbeschränkte Intelligenzen kann nur eins retten: die Leidenschaft, ein großer, starr gerichteter Wille ins Leben, der Ziele steckt, Grenzen zieht, der beschränkt, der Form und Kraft gibt. Aber diese rettende Leidenschaft hat Walter Calé gefehlt. Hier ist das große Manko, die Unfruchtbarkeit dieser geistreichen, feinsinnigen Natur begründet. Es war kein großer Zug des Wollens, der Hingabe in ihm — keine Begeisterung konnte ihn tragen und schützen. In engen Kreisen umflatterte sein Geist das eigene Ich, immer lauernd, immer spähend. Voll ängstlicher Spannung, mit überwachen Augen behütete er dies Ich: es gab keine Idee, kein Phantom, keinen Wahn, an den er es hätte fortgeben mögen. Er wollte sich nicht dem Leben hingeben — deshalb empfing ihn der Tod.

In diesem ganzen großen Bande hat mich nichts so erschüttert, wie eine Zeile, in der geschrieben steht: „Ob wohl der Tropfen Sehnsucht hat, sich ins Meer zu verlieren?" Der fast höhnisch diese Frage tat, der mußte in Wahrheit ein unglücklicher Mensch sein. Ein trüber Gast auf dunkler Erde. Er kämpfte den hoffnungslosen Kampf, diesen Tropfen Ich im Ozean der Welt rund und greifbar zu halten. Er wußte nicht die Antwort, die die selige Sehnsucht eines leidenschaftlichen Weisen schon längst seiner Frage gefunden hatte:

„Im Meer ist alles Meer,
auchs kleinste Tröpfelein —
sag, welche heilge Seel
in Gott nicht Gott wird sein."

Grabschrift/ von Fero

Hier liegt ein Drama.
Nur ein kurzer Akt.
Der Stoff war wild,
die Handlung voller Leben.
Gut dargestellt hätt' sicher es gepackt.
— — — — — — — — —
Nur leider hat man nicht das Stück gegeben.

Der neue Halbe

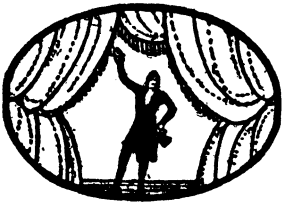
Der alte Halbe war ein Meister der dramatisch sterilen Stimmungsmalerei, die in den neunziger Jahren gern, leicht und schließlich schablonenhaft gehandhabt wurde, der er aber durch einen idyllischen Einschlag von slavischer Weichheit eine persönliche Note zu geben wußte. Die ‚Jugend' — lang, lang ists her — sprach die süße Sprache erster Liebe. Es war ein betörend und ergreifend echtes Keimen und Knospen, und wie ein zarter Schleier lag zitternde Keuschheit über Schuld und Fehle. Erst Wedekinds ‚Frühlings Erwachen' hat uns, wo nicht die Lebenswahrheit dieser Poesie verdächtigt, so doch ihre Süßigkeit in Süßlichkeit verwandelt. Der ganze Halbe aber hatte sich uns schon vorher aus eigener Kraft entfremdet. Als er die ‚Jugend' in ‚Mutter Erde' wiederholt und ihren äußern Vorgang gleichsam fortgesetzt hatte, schien er ausgegeben, wie nach einem Wurf alle die schwächlichen Talente, welche die naturalistische Sprache stammeln oder sogar sprechen gelernt hatten, denen jedoch der Atem für das große Drama fehlte. Ihre Szenen schlossen sich zu keiner zwingenden Handlung zusammen, und ihre Gestalten waren geistig harmlos bis zur Dürftigkeit. Dabei konnte man zur Not künstlerisch reinlich bleiben, aber die Bühne auf die Dauer nicht behaupten. Wer von diesen mehr lyrisch als dramatisch begabten Mitläufern des Naturalismus das Theater und seine verschiedenartigen Vorteile nicht entbehren wollte, mußte sich entschließen, Buhlschaft mit den Kulissen zu treiben. Das war auch die Entwicklung Max Halbes. Er sank von Brahm zu Neumann-Hofer herab und war doch wieder nicht robust genug, anstelle der Minderheit, die er verloren hatte, die Mehrheit wirklich zu erobern. So saß er zwischen zwei Stühlen. Als unnachgiebiger Dichter selbst einer winzigen Gemeinde hätte er schließlich auch einen höhern Marktwert behalten, denn als konzessionslustiger und trotzdem erfolgloser Theatraliker aus dem Dutzend. Es kam dahin, daß sich für Max Halbe keine berliner Bühne mehr fand. Seit vier Jahren ist er bei uns nicht aufgeführt worden. Es mußte etwas geschehen, und die Überraschung war nicht allzu groß, als vor einigen Wochen ein neuer Halbe entdeckt wurde. Worum der Dichter lange gerungen hat, im ‚Wahren Gesicht' ist es ihm zuteil geworden: er hat seinen heroischen Stil gefunden. Der kluge Verlag Albert Langen hat die Parole ausgegeben, und Kritiker, die sich dem absprechenden Urteil des dümmsten Premierenpublikums willig beugen würden, haben diese Parole so gläubig weitergegeben, daß irgendwo doch auch gesagt werden soll, was es mit dem neuen Halbe und seinem heroischen Stil auf sich hat.

Was ist das wahre Gesicht? Nach Halbes Meinung und Ausdruck steckt das wahre Gesicht hinter den Dingen, und wir bekommen es nicht zu

sehen, indem der Schleier es uns verbirgt. Dabei läßt sich wirklich alles und gar nichts denken. Wir erinnern uns, daß frühere Dramatiker das Leben als einen Traum oder eine Rutschbahn oder einen unverdaulichen Widerspruch gedeutet haben, und sind gern bereit, es zur Abwechslung einmal eine tiefverschleierte Angelegenheit nennen zu hören. Allein ein Sinn muß bei den Worten sein. Es ist zu wenig Sinn, weil es bis zum Überdruß festgestellt worden ist und schon vorher qualvoll selbstverständlich war, daß alle Geschehnisse und alle Menschen Masken tragen, hinter denen ihr Zweck und ihr Wesen so lange verborgen gehalten wird, wie es dem Schicksal oder dem Weltlauf nötig erscheint. Sollte dieser Gemeinplatz uns schmackhaft gemacht werden, so war es einigermaßen unumgänglich, daß zur Verschleierung und Entschleierung Ereignisse und Persönlichkeiten gewählt wurden, die uns, unser Lebensgefühl und unsern Lebensinhalt angingen, mochten sie sich im übrigen in der Polackei des zwölften Jahrhunderts begeben haben oder den Danzigern einer fernen Zukunft bevorstehen. Dieses wichtigste, dieses einzig wichtige Erfordernis hat Halbe zu erfüllen vergessen.

Er versucht, das wahre Gesicht hinter einer Haupt- und Staatsaktion zu zeigen, die um und in Danzig zur Zeit der polnischen Herrschaft spielt. Andreas Zierenberg, der Feldobrist von Danzig, ist drauf und dran, die freie Reichsstadt dem König von Polen in die Hände zu spielen. Warum? Weil Cordula, sein polnisch Eheweib, in ihrem heißen Ehrgeiz ihn als Burggrafen über Danzig, als Statthalter und Vertreter ihres Königs sehen will. Der brave Mann wird schließlich doch nicht zum Verräter. Warum? Weil er im letzten Augenblick erfährt, daß seine Cordel ihn mit Sebald Meinerts schmählich hintergangen hat. Warum? Weil Sebald Meinerts anders nicht bewogen werden konnte, sich Cordels Ehrgeiz dienstbar zu erweisen. Es ist unschwer zu bemerken, daß den gesunden Halbe der Shaw mit seinem bösen Blick und seiner Ironie vergiftet hat: Der Westpreuße will beweisen, daß auch er historische Zusammenhänge aufzudecken weiß. Es wäre denkbar, daß Skeptiker ihren Halbe besser zu kennen glauben, ihn von einem so ehrenvollen Verdacht freisprechen und für die läppische Ausgeburt einer trivialen Romanphantasie erklären, worin ich den Ausfluß einer überlegenen Geschichtsbetrachtung zu sehen geneigt bin. Ich möchte dem Dichter um so lieber wenigstens eine intelligente Absicht zutrauen, als ich an seiner künstlerischen Ausführung ja doch kein gutes Haar zu lassen vermag. Er bleibt nämlich auf halbem Wege stehen. Er kritisiert nur die Handlungen seiner Männer, nicht auch ihre Charaktere. Er zeigt die Fäden, an denen ein Weib sie hält, aber sie werden ihm darum nicht zu Marionetten, sondern bleiben ihm Helden, zu denen er mit ebenso naiver Bewunderung aufschaut, wie zu seinen literarischen Vorbildern Schnitzler,

Hauptmann und Halbe. Er läßt seinen Sebald Meinerts fast wörtlich wie Julian Fichtner leben und wie Stefan von Sala sterben, und das ist immer noch erträglicher, als wenn er in dem Rivalen Zierenberg sein eigenes Hanschen Hartwig mit großmächtigen Phrasen zu einem Mannskerl aufzuplustern trachtet. Er wird sich leider keinen Augenblick der Komik bewußt, die in dem Mißverhältnis zwischen der jämmerlichen Handlungsweise und den gewaltig rollenden Tiraden, zwischen dem Lebensalter und der geistigen Puerilität dieser Heroen liegt. Bei alledem brauchten sie noch nicht vollständig verloren zu sein. Die Hexe Cordula könnte ja wirklich von einem Höllenfeuer glühen, das uns selbst ihre Opfer irgendwie anteilswürdig machte. Aber ach, diese Dame Cordula ist nichts als eine unfreiwillige Karikatur der Elga. Was eine schwüle Schlange! Sie steht mit erhobenen Armen und zurückgeworfenem Kopfe da. Wie erwachend mit grellem Lächeln. Zwischen Stolz und Vernichtung. Halb verwirrt und halb überwältigt. Verschleiert. Versonnen. Versunken. Entrückt. Sie spricht tonlos mit starren Augäpfeln. Schweratmend. Aufschnellend mit wilder Geberde. In unterwürfiger Haltung. Mit großen, traumverlorenen Augen. Lauernd. Wie tändelnd. Oder auch wie ein Bild von Nathanael Sichel, wenn es sprechen könnte. Würde es nicht genau so sprechen wie diese Cordula? „Nicht frei! Nicht frei! Verbunden mit Dir! Umschlungen mit Dir! In Flammenqualen hinab, die unausdenkbar und ohne Ende sind, aber zuvor den Kelch bis auf die Neige geleert! Ewig des Höllenschlunds brennende Todespein! Aber ewig auch unseres Erdenglücks glühender Untergangsschein!" Müßte es nicht nüchterne, scharfsinnige und wortkarge Männer unfehlbar zu schwülstigen Schwätzern machen? „Dort tilgt Eurer Buhlschaft Schmach und Jammer mit salzigen Tränen aus! Und Eurer sündigen Schönheit teuflisch süße Zauberei deckt mit härenem Schleier zu, daß ihrer kein Strahl mehr frevlerische Gier in Männerherzen wecke!" Es wird nicht angängig ein, einem Dichter, der zweihundertundzwanzig Druckseiten mit solcher Poesie gefüllt hat, den Ehrentitel eines heroischen Dramatikers vorzuenthalten, und es kann nur Unkenntnis dieser Dichtung sein, daß noch keine berliner Bühne den Boykott gebrochen hat, der seit vier Jahren auf Max Halbe lastet.



Das dresdner Theaterjahr/ von B. Wildberg

„Wir haben in Dresden kein Theater.“ So antwortete neulich ein feiner und kenntnisreicher Kunstfreund auf die Frage eines Fremden, wie es denn mit den hiesigen Theaterverhältnissen beschaffen sei.

„Wir haben in Dresden kein Theater.“ Ich glaube zu wissen, was jener Kunstfreund meinte. Nämlich dies wollte er sagen: Wir haben in Dresden nicht das Theater, das eine Stadt wie die sächsische Residenz, eine Stadt, die zum Beispiel auf dem Gebiet des Kunsthandwerks nahezu führend ist, eine Stadt, die sich gerne Elbflorenz nennen läßt, eine Stadt, in der Richard Wagner ans Licht getreten ist, in der Tieck gewirkt und Kleist geschaffen hat, unbedingt haben müßte.

Ernst zu nehmen ist nur das Hoftheater, das heißt: das Königliche Schauspielhaus — von der Oper sei hier zunächst abgesehen — und diese Bühne leistet bei allem guten Willen nicht das, was sie mit ihren glänzenden Mitteln und zum Teil vortrefflichen künstlerischen Kräften leisten könnte. Und zwar hauptsächlich aus zwei Gründen: einmal, weil es, wie ich neulich an dieser Stelle auseinanderzusetzen versuchte, an einer künstlerischen Persönlichkeit fehlt, die zugleich mächtig und bedeutend genug wäre, um alle diese Kräfte zu großer Gesamtarbeit zu vereinigen; dann aber, weil es in Dresden keine zweite Schauspielbühne gibt, die das Hoftheater entlasten, ihm etwa die moderne Produktion abnehmen könnte, damit es sich einer sorgfältigern und nachhaltigern Pflege der Klassiker zu widmen imstande wäre.

Früher schaffte hier das kleine Residenztheater einige Abhilfe. In den letzten Jahren aber ist es auf die Stufe einer mittelmäßigen Provinzbühne gesunken. Es ist nämlich zugleich Operettenbühne: im vergangenen Winter hat es fast ausschließlich von der ‚Lustigen Witwe‘ gelebt. Daneben setzte es seinen Schauspiel-Abonnenten Werke wie ‚Charleys Tante‘, ‚Stabstrompeter‘, ‚Coralie und Companie‘ vor. Das Centraltheater ist im Winter Variété; im Sommer aber gibt es die Sensationsnummern des Jahres, gegenwärtig ‚Husarenfieber‘ und den ‚Hund von Baskerville‘, daneben französische Schwänke (diese mitunter recht gut). Daß die Hofbühne durch die Tätigkeit solcher Kunststätten keine Entlastung erhalten kann, noch weniger aber den gesunden, zu gesteigerten Leistungen drängenden Stachel der Konkurrenz zu spüren bekommt, muß auch dem theaterfremdesten Menschen klar sein.

Ich sprach von dem guten Willen der Hoftheaterleitung. Die Tatsache, daß in den letzten Jahren Werke wie Hebbels ‚Agnes Bernauer‘ und ‚Herodes und Mariamne‘, wie Ludwigs ‚Makkabäer‘, wie Grillparzers ‚Libussa‘ einstudiert wurden, daß ferner bis vor kurzem die dresdner Hofbühne eines der fleißigsten Uraufführungstheater war, daß sie oft in einem Jahr ein halbes Dutzend ganz neuer Stücke, meist auch von neuen oder noch zu wenig gewürdigten Verfassern, vor das Publikum brachte — all dies beweist wohl, daß man keineswegs blos in dem Schlendrian zu trotten ge-

sonnen war, zu dem die bequemen dresdner Verhältnisse und die aufregenden Neuerungen abholde sächsische Gemütlichkeit ein wohldotiertes Institut leicht hätten verleiten können.

Rückständig blieb man vor allem in technischer Beziehung. Was für unmögliche Bühnenbilder namentlich im klassischen Drama vor kurzem noch geboten wurden — und in einigen ‚stehenden' klassischen Aufführungen, in ‚Egmont' etwa, noch geboten werden — davon macht sich ein Berliner, Wiener, Düsseldorfer oder Münchner wohl schwerlich einen Begriff. Ich habe neulich über die mangelnde Stileinheit der Klassikervorstellungen gesprochen, vergaß aber, zu erwähnen, daß auch die Kostüme in den ältern klassischen Vorführungen meist aller geschichtlichen Echtheit entraten.

Nun ist in bezug auf das Bühnenbild und die Gestaltung der Innenräume im letzten Spieljahr allerdings eine Besserung eingetreten. In ein oder zwei Salonstücken sah man stimmungsvolle, abgeschlossene Räume, mehrere Klassiker wurden aufgebessert, und ‚Libussa' war schließlich, trotz allen Einwänden, die hier erhoben werden mußten, gegen frühere Aufführungen dieser Gattung ein großer Fortschritt. Nicht umsonst sind die Moskauer dagewesen, nicht umsonst haben Reinhardt und Brahm hier gastiert. Man hat sich umgesehen, man hat zugelernt. Freilich meist auf mehr äußerliche Art: weil eben die geniale künstlerische Persönlichkeit fehlt, in deren Seele sich das Kunstwerk spiegeln muß, bevor es seine farbigen Scheine nach außen in die Welt der Materie werfen kann.

Dem Gewinn auf technischer und dekorativer Seite entsprach aber ein Manko in der Wage des geistigen Gehalts. Die ganze abgelaufene Spielzeit hat, soviel ich weiß, eine einzige Uraufführung gebracht, die irgendwie als ein literarischer Versuch gekennzeichnet werden könnte. Ich hätte freilich das schwere, unplastische, zu sehr nach der Studierlampe riechende, dabei immerhin achtbare Gedankendrama Karl Rößlers: ‚Der reiche Jüngling' nicht gerade zur Aufführung empfohlen. Rasch verschwand es wieder, ebenso wie der ‚Lohndiener' Adolf Pauls und ein harmloses Einakterchen der einst gefeierten unglücklichen Tragödin Anna Haverland, die hier auf dem Weißen Hirsch als Patientin lebt.

Dafür ist man in diesem Spieljahr zum ersten Mal auf die Idee verfallen, nach londoner und vielleicht auch berliner Muster eine Ausstattungs-Sensation zu bieten, das heißt: auf ein Stück, das trotz dem funkelnden Namen seines Autors unzweifelhaft von mäßigem Wert ist, soviel zu verwenden, daß Publikus allein um des Schauens willen hineinlaufen mußte. Man erinnerte sich der dresdner Kunstgewerbeausstellung, die noch in den Köpfen der Gebildeten wie der Snobs lebhaft nachspukte. Man nahm Wildes ‚Idealen Gatten', ließ drei prachtvolle Innenräume mit kostbaren Möbeln anfertigen, stimmte (diesmal mit wirklichem Farbengefühl und überraschend viel Geschmack) die verblüffendsten Toiletten auf die vornehmsten Intérieurs, ließ echte Corots und Herkomers an den Wänden prangen, gab die Hauptrollen an die Lieblinge Salbach, Stahl und Wiecke — und das

Zugstück war fertig. Die Inszenierung war in diesem Fall, bis auf die bösen Soffitten im Salon Chiltern, wirklich glänzend. Nur war sie — zu neu. Die Lords schienen sich nicht in ihren altaristokratischen Räumen, sondern in ein paar Prunkzimmern der dresdner Kunstgewerbeausstellung zu bewegen, gleich kaufstolzen Parvenus.

In dieser Schaffung eines Ausstattungszugstücks durch die Hofbühne könnte man einen gar nicht unbedenklichen Präzedenzfall erblicken. Da war der alte ‚Idealismus', der alljährlich über ein Dutzend neuer Stücke, darunter stets einige von ernsthaft strebenden Theaterdichtern, in manchmal verstaubter Inszenierung und nicht immer sorgfältiger Einstudierung über die Bretter gehen ließ, denn doch viel weniger anfechtbar. Es wäre schlimm für die dramatische Literatur, wenn sogar die subventionierten Hoftheater schon anfingen, mit sogenannten Schlagern zu arbeiten. Dort die ‚Lustige Witwe', hier der ‚Ideale Gatte': das ist die Signatur der vergangenen Spielzeit in Dresden gewesen.

Das eigentliche und einzige Ereignis dieser Saison, Grillparzers ‚Libussa' wurde bis in die letzten Apriltage hinein verschoben. Gewiß nur, um den Ausstattungserfolg der geistreich-sentimentalen Sardou-Parodie Oscar Wildes nach Möglichkeit auszunützen. Freilich, ‚Libussa' hat über dreißig Jahre auf ihre Auferstehung gewartet . . . und Grillparzer wird immer bleiben . . . ob dagegen Wilde (der Komödiendichter, nicht der Künstler und Poet) im nächsten Jahr noch Mode ist? . . .

Man könnte es begreiflich finden, daß die dresdner Hofbühne der Experimente und Entdeckungen satt wäre, daß sie sich damit begnügte, dieses oder jenes klassische Werk neu zu beleben, im übrigen aber sich entschlossen zeigte, den Weg der Geschäftstheater zu beschreiten. Dann aber müßte sie vor allem von Neuheiten das bringen, was anderswo die Aufmerksamkeit der Theaterfreunde erregt hat, Werke, die augenblicklich zur Diskussion stehen. Sie durfte ‚Und Pippa tanzt' nicht ablehnen, noch weniger ‚Oedipus und die Sphinx'. Wir haben jenes Hauptmannsche Märchen nur durch ein einmaliges Gastspiel des Lessingtheaters, Wedekinds ‚Erdgeist' und ‚Frühlings Erwachen' durch je eine Vorstellung des Deutschen Theaters, Hofmannsthals letztes Werk überhaupt nicht zu sehen bekommen. Andre minder bemerkte oder minder literarische Stücke, die aber genug Erfolg hatten, um in jeder deutschen Stadt gegeben zu werden, lernt man in Dresden entweder gar nicht oder erst nach Jahren kennen.

Kein Wunder, daß immer wieder die Forderung auftaucht nach einer neuen unabhängigen Schauspielbühne, wie sie sonst jede größere Stadt neben ihrem Hof- oder Stadttheater besitzt oder anstrebt. Schon öfters war der Plan der Erfüllung nahe, und immer scheiterte diese an äußern Umständen, vor allem an den Schwierigkeiten, die sich aus der strengen Handhabung polizeilicher Bauvorschriften ergaben. Doch dieses Theater muß kommen und wird kommen. Eine alte berühmte Kunststadt wie Dresden sollte nicht das Publikum für ein zweites Schauspielhaus auftreiben können? Es brauchte ja kein Riesenbau zu sein, nur eine kleine,

feine, moderne Schauſpielbühne, ein Kammerſpielſaal etwa (natürlich nicht zu Kammerſpielpreiſen), ein nach den neuſten Reformideen erbautes und eingerichtetes, wahrhaft künſtleriſches Theater. Wie viele kunſtſinnige Dresdner, die jetzt wenig ins Theater gehen, weil ſie weder aus den aufgewärmten Poſſen des Reſidenztheaters, noch aus der uneinheitlichen Spielweiſe der Hofbühne — bei aller Vortrefflichkeit einzelner Leiſtungen — ein rechtes, reines Vergnügen zu ziehen vermögen, wie viele gute Köpfe würden da zuſammenkommen und eine dankbare Zuſchauerſchaft bilden! Dann würde auch jener Kunſtfreund ſeines peſſimiſtiſchen Ausſpruchs vergeſſen; dann würden auch anſpruchsvolle Leute zugeben: ‚Wir haben in Dresden ein Theater . . . ſogar ihrer zwei.‘ Denn mit ſolchem Sporn in den Flanken würde das Hoftheater — vielleicht! — ſeiner großen Vergangenheit gedenken: dann würde der Wettkampf ihm nicht verderblich, ſondern nur förderlich ſein . . . und Dresden wäre mit einem Mal eine Theaterſtadt.

Heidelberger Abend / von Cläre Schmid-Nörr

Tiefrot glüht im Kamin der Glimmer.
Sechsmal holt aus mit ſtumpfem Klang
die alte Uhr in meinem Zimmer.
Weit draußen webt aus Dunſt und Schimmer
die Stadt ſich ihren Nachtvorhang.

Ich ſteh am Fenſter und erſpähe,
wie ſich ins Licht das Dunkel drängt,
als ob ein finſtres Werk geſchehe,
da nun des Waldes blaue Nähe
ſich mir mit Nebel grau verhängt.

Da nun vom Efeu ſich die Weide
den ſchwarzen Totenmantel flicht —
und doch noch über Wald und Heide
einmal die morſchen Stumpfe beide
aufreckt nach dem erloſchnen Licht.

Trutz bis zum letzten Lebensreſte,
grüßt ſie den ſteinernen Genoß —
als Rahmen fügen ihre Äſte
ſich hoch um die zerriſſne Feſte,
das tote heidelberger Schloß.

Ein Faustschlag/ von Hans Olden

Es ist jetzt ungefähr . . . nun, ich brauche ja nicht zu erzählen, wie lange es her ist, aber ich war damals achtzehn Jahre alt, und ich war nach Berlin gekommen, um — um irgend etwas zu werden. Was? wußte ich nicht genau, aber es war so ein unbestimmter Drang in mir: Kunst und Literatur meinte ich, und um das Theater und all sein Drum und Dran schwärmte ich sehnsüchtig herum.

Ich gehörte selbstverständlich einem Vereine an. ‚Musenheim' war er genannt. Etwa vierzig bis fünfzig Jünglinge, mit ebenso klaren Zielen wie ich, waren meine ‚Vereinsgenossen'. Als ‚Vereinslokal' hatten wir einmal in der Woche einen Saal in der Königstraße gemietet. Alle Donnerstag war ‚Vereinsabend'. Da kamen die ‚Mitglieder' nebst ihren Angehörigen im Musenheim zusammen. Es waren zum überwiegenden Teil ehrsame spießbürgerliche Familien, und die Väter, Mütter, Schwestern und Tanten schauten mit nicht geringem Stolz auf den genialen Sohn oder Bruder oder Neffen, der ‚Mitglied' war und am Vereinsabend wohl gar ‚etwas zum besten gab'. Dieses Zum-besten-geben war sehr verschiedenartiger Natur: wir hatten ‚Dichter', die eine Novelle oder, im schlimmern Fall, lyrische Gedichte vortrugen, Virtuosen, die auf dem Klavier oder der Geige die Welt zu beglücken gedachten, Ästhetiker, die grundgelehrte Vorträge über die neuen Ziele einer neuen Kunst ablasen, und endlich — eine große Zahl angehender Schauspieler, ‚Menschendarsteller', wie man mit einem elegischen Strich durch das wallende Lockenhaar zu sagen pflegte. Die Menschendarsteller bildeten die erdrückende Majorität, und das Podium war daher ein heißumstrittener Platz. Der ‚Vorstand' hatte viele Mühe, die jugendlichen Ekhofs und Talmas im Zaum zu halten, auf daß all die Monologe in der hohlen Gasse, die Bürgschaften, Strikes der Schmiede und Kämpfe mit dem Drachen die Vereinsabende nicht zu Vereinsmorgen ausdehnten. Und das sollte durchaus nicht sein. Im Gegenteil, nach der ‚Kaffeepause', die etwa um halb eins stattfand, sollten nur noch einige ‚heitere Vorträge' kommen — als Überleitung zum Tanz, der den verehrlichen Schwestern, Cousinen und jugendlichern Tanten doch schließlich die Hauptsache war, und den sie sich durch heroische Selbstverleugnung während des seriösen Teils des Vereinsabends auch redlich verdient hatten.

Mir war dieses Tanzen immer ein Greuel, es erschien mir als eine Profanation. Aber eine von mir betriebene Antitanzpropaganda blieb ohne Erfolg, und der Vorstand erwiderte mir auf meine entrüsteten Vorhaltungen mit überlegenem Lächeln: „Ja, glauben Sie, mein Lieber, daß wir ohne das Tanzvergnügen überhaupt bestehen könnten? Ich bitte Sie, wieviel Familienbeiträge würden da noch übrig bleiben?"

Es war während des zweiten Jahres meiner Vereinsangehörigkeit, schon fast zu Frühlingsanfang — da kam ein berühmter Schauspieler nach Berlin, ein Mann, der in den Städten über zehntausend Einwohnern in beiden

Welten schon bejubelt worden, für Berlin aber damals noch ziemlich neu war. (Ich will seinen Namen nicht nennen, weil er noch heutigentags allbekannt ist.)

Für uns sensationslüsterne Kunstjünger war das Erscheinen des gefeierten Mannes eine gewaltige Aufregung. Unsre heimischen Mimen schätzten wir nicht besonders hoch, von denen sei nicht viel zu lernen, meinten wir, von den ‚königlichen Schauspielbeamten', aber bei dem — da war doch wohl manches neu, genial, bedeutend. Der Gast machte übrigens in Berlin Furore, und das unheimlich geräumige Nationaltheater, in dem das denkwürdige Gastspiel stattfand, war stets ausverkauft.

Ich war jeden Abend da.

Eine Stunde vor Beginn stand ich schon in dem pferchähnlichen Stehparterre, um mir den Platz in der ersten Reihe zu sichern. Ich habe auf dieser Stelle an manchen Tagen fünf volle Stunden stehend ausgeharrt, ich habe den billigen Obolus für das Billet meinem knurrenden Magen abgespart — aber ich habe der Minute entgegengezittert, wo ich das Theater betreten durfte.

Welche Verehrung ich für den großen Künstler damals empfand — ich finde kein Wort, um das nur annähernd wiederzugeben. Ich habe in meinem ganzen Leben, nicht vorher, nicht später, ein ähnliches Gefühl der Vergötterung, der bedingungslosen Anbetung empfunden. Wenn ich übrigens eben sagte: für den Künstler, so ist das eigentlich nicht richtig. Meine Schwärmerei galt dem Menschen, dem hohen, edeln Manne. Der war hier für mich vom Künstler einfach nicht zu trennen. Diese vollendete Illusion mag mit dem Rollenfach zusammenhängen. Einem ausgezeichneten Franz Moor hätte ich die satanische Bosheit doch wohl nicht gleich auf sein bürgerliches Leben übertragen. Das Gute, Edle, Schöne dagegen hatte eine viel zwingendere Kraft über mich. Es bildete sich in mir eine ganz feste Vorstellung davon, was und wie dieser Mensch im Leben sei. Die hohe Güte eines Posa, die Ritterlichkeit des Egmont und dazu der Überzeugungsschmerz eines Acosta — das waren die Einzelheiten, aus denen sich mir ein Idealmensch formte.

Ich weiß nicht, ob alle Musenheimleute die Erscheinung so tief erfaßten wie ich. Aber das war allen klar: zu diesem Fall mußte Stellung genommen werden. Am nächsten Vereinsabend versammelte der Vorstand die ‚ordentlichen Mitglieder' im ‚Beratungszimmer' und stellte den ‚Gegenstand' auf die ‚Tagesordnung'. „In welcher Weise soll der Verein Musenheim dem berühmten Gast, Herrn B., die geziemende Anerkennung zum Ausdruck bringen?"

Sofort erhob sich ein halberwachsenes flottes Bürschchen, Helbling mit Namen: „Ich beantrage, einen B.-Abend zu veranstalten, zu dem wir Herrn B. einladen."

„Er wird nicht kommen," warf ich angstvoll ein.

„Warum denn nicht?" erwiderte auf der Stelle mein geehrter Vor-

redner. „Eine Huldigung von uns wird ihm nicht unangenehm sein, und unsre fünfzig Paar kräftige Hände schon gar nicht!“

„Sind Sie wahnsinnig?“ Ich sprang auf. Blutrot im Gesicht, donnerte ich die Worte dem frechen Patron entgegen. „Ein Mann wie B. ist erhaben darüber, ob eine blöde Menge ihre dummen Hände etwas mehr oder weniger zusammenschlägt . . .“

Nachdem der Vorstand diese Apostrophe durch einen ‚Ordnungsruf‘ gerügt hatte, wurde der ‚Antrag Helbling‘ mit Stimmenmehrheit angenommen. Gleichzeitig wurde eine Deputation ausgewählt, die Herrn B. die Einladung des ‚Musenheim‘ überbringen sollte. Ich wurde, trotz meinem unparlamentarischen Benehmen, ‚in Anbetracht meiner sprachlichen Gewandtheit‘ als Sprecher designiert. —

Am nächsten Tage, um drei Uhr nachmittags, fanden wir uns — fünf Mann in Fräcken und weißen Krawatten — im Hotel de Rome ein. Hier wohnte der Gefeierte; das war mir auf meine Erkundigung im Nationaltheater mitgeteilt worden. Wir wandten uns an den Portier.

„Ist Herr B. zu sprechen?“

„Ich muß erst nachfragen lassen. Herr B. pflegt um diese Zeit zu ruhen. Wen darf ich melden?“

„Deputation des Vereins Musenheim.“

Ein Kellner flog die Treppen hinauf und erschien schon nach zwei Minuten wieder. „Herr B. läßt sehr bitten.“

Der Kellner geleitete uns in den ersten Stock und ließ uns in einen kleinen eleganten Salon eintreten. In einer Zimmerecke lehnten fünf bis sechs riesige Lorbeerkränze mit breiten inschriftgezierten Seidenschleifen, die Ausbeute der letzten Abende.

Da standen wir also. Die andern tauschten flüsternd Bemerkungen — mir pochte hörbar das Herz.

Da, ein Räuspern aus dem Nebenzimmer, die Seitentür öffnete sich, und herein trat B. Er ging gleich mit herzlich ausgestreckten Händen auf uns zu.

„Bitte, bitte, verzeihen Sie mir, meine Herren, daß ich Sie habe warten lassen, aber“ — hier spielte ein Lächeln von kindlicher Liebenswürdigkeit um seinen Mund — „ich war in zu respektloser Toilette.“

Wir hatten uns tief verbeugt und murmelten nun durcheinander, aber eine klare, würdige Entgegnung ließ unsre Befangenheit nicht zu. Der Mann war trotz dem gemütlichen Hausröckchen und seiner einfachen, natürlichen Art eine erdrückend mächtige Persönlichkeit.

Er half indessen gleich über die Verlegenheit hinweg, nötigte uns auf Stühle rund um den Tisch, setzte sich selbst aufs Sofa und sagte: „So, meine Freunde, nun können wir plaudern.“

Das war also mein Stichwort. Meine Nachbarn stießen mich an. Ich nahm mich zusammen, druckste — und brachte also schließlich unser An-

liegen heraus. Von meiner sprachlichen Gewandtheit war diesmal wenig zu verspüren.

B. hatte aufmerksam — ich möchte sagen, er hatte inbrünstig zugehört; mit ineinandergelegten Händen war er ganz über den Tisch gebeugt, sein mild-ernstes Auge war fest auf mich geheftet, während der wundervolle Kopf mit neigenden Bewegungen, als ob er angestrengt die Gedanken auffasse, meiner Rede gefolgt war.

Als ich geendet, ergriff B. von einem zur Seite stehenden Tischchen einen Notizkalender, blätterte nach und sagte dann: „Donnerstag — am nächsten Donnerstag also? — Hm — hm — schlimm — schlimm — schlimm . . . Seht, Kinder, ich bin ein geplagter Mensch: der Talentpächter da draußen, der Herr Direktor — ich weiß im Augenblick gar nicht, wie er heißt — der läßt mir ja keine Ruhe; jeden Abend spielen, jeden, jeden Abend — aber ich habe nun den unglücklichen Kontrakt doch mal unterschrieben, ich verstehe von solchen Dingen so lächerlich wenig . . ." Er fuhr sich mit der Hand durch die vollen Haare, eine braune Locke fiel achtlos auf die hohe Stirn — dann sagte er plötzlich in frischem Ton: „Aber das ist ja alles ganz gleichgültig, Kinder!" — und hier nahmen Ton und Haltung einen Ausdruck an, als ob er mit uns das Komplott zu einem recht tollen Streich schmiede — „Kinder, ich komme zu euch! Am nächsten Donnerstag, nicht wahr? Und Musenheim heißt euer Verein? Seht ihr, ich bin so in der Welt herum verschlagen, daß ich davon nichts gewußt habe. Ihr seid mir darum nicht böse — nicht wahr? Wir sind ja Männer unter uns und brauchen uns keine Flausen vorzumachen. Aber ihr habt mir eine wahre, tiefe Freude gemacht — das sag ich euch gerade heraus — daß ihr an mich gedacht habt. Und ihr gefallt mir — recht von Herzen — junge Leute mit idealen Gesinnungen, mit dieser reinen, heiligen Begeisterung für die Kunst — — — Immer das Banner hochgehalten! Frisch, tüchtig, mutig! Mein Gott, wir müssens ja schließlich durchsetzen."

Was wir eigentlich durchsetzen mußten, war zwar nicht hinlänglich klar, aber unser aller Augen blickten zu B. auf, als ob sichs hier um einen Rütlischwur handle.

„Also, auf fröhliches Wiedersehen am Donnerstag!"

Er machte sich eine Notiz in seinen Kalender. Wir waren aufgestanden, er drückte jedem von uns warm die Hand und begleitete uns noch den ganzen Korridor hinunter.

Unten verabschiedete ich mich von den andern und trottete allein nach meiner Wohnung.

Also, ich hatte mich nicht geirrt, meine Erwartungen waren überreich erfüllt. Ja, das war der Mann, wie ich ihn geträumt hatte. Ein ganzer, wahrer Mensch, groß und bescheiden, edel und freundlich und mannhaft. Ich fühlte den sinnenden Blick noch immer auf mir ruhen, hörte die merkwürdige Stimme, die ganz leicht und fließend dahinplauderte und in der Tiefe weich und sonor widerklang. Ich war so erhoben, jeder gute Vorsatz

war in mir lebendig, ich fühlte mich höher und besser, gestärkt durch ein solches Vorbild.

— — — Die Tage vergingen mit Vorbereitungen für den B.-Abend. Ich beteiligte mich nicht daran, alles Gemachte, Eingeübte schien mir diesem einfachen Menschen gegenüber unwürdig.

So kam der Donnerstag heran. B. spielte im Nationaltheater den Grafen Waldemar. Der Vorstand und ich erwarteten ihn vor dem Haus mit einem geräumigen Mietswagen. Eine knappe halbe Stunde nach Schluß der Vorstellung erschien er, schritt, freundlich mit der Hand grüßend, durch ein doppeltes Spalier von wartenden Verehrern und Verehrerinnen — wir standen am Wagenschlag — er sprang, unsre Hilfe dankend ablehnend, leicht hinein, wir folgten, und vorwärts ging die Fahrt nach der Königstraße. Er hatte den weichen Filzhut tief in die Stirn gedrückt, den Hals in einem seidenen Tuch verwahrt und sprach kein Wort. Sein Inneres war noch nicht wieder frei, noch befangen von der Aufgabe, die er eben erfüllt hatte.

So erreichten wir unser Ziel.

Der Abend verlief glänzend. Niemals vorher hatte eine so ausgezeichnete, eine so wohlige Stimmung im Verein geherrscht. Und dabei keine Spur von Zwang oder Feierlichkeit. Was sich nach der Richtung hin nur regte, das wußte B. durch ein gemütliches Wort, durch einen jovialen Einfall im Keime zu ersticken. Er gehörte einfach zu uns. Und in seiner schlichten, liebenswürdigen Art beherrschte er das Ganze. Ohne sich auch nur einen Moment hervorzudrängen, ohne die mindeste Pose war er der geistige Mittelpunkt — und alle, alle, Damen und Herren, die Jungen und Alten, alle liebten ihn. Es war nur ein Gefühl: man hätte ihn gerne behalten, man hätte ihn an jedem Vereinsabend haben mögen.

Es wurde eine ganze Reihe von Vorträgen gehalten. Die Talentvollsten waren ausgewählt worden, um den Verein würdig vor B. zu repräsentieren: der beste Sänger, der begabteste Rezitator, der vorgeschrittenste Pianist und so fort ... B. saß in der ersten Reihe vor dem Podium, in einem roten Sammtsessel, den wir ausgeborgt hatten; er hörte respektvoll und mit gespannter Aufmerksamkeit zu, und nach jeder Leistung hatte er mit dem Vortragenden ein Gespräch. Er stand dann von seinem Sitz auf, man sah seine Gestalt, seinen sprechenden Kopf durch den ganzen Saal. Was er sagte, war nie eine fühlbare Schmeichelei, aber durch das eingehende Interesse geradezu beglückend. Er konnte mit dem einzelnen gar nicht fertig werden — bis das Zeichen zu einem neuen Vortrag kam. Dann sagte er: „Pscht, pscht, lieber Freund, still, wir wollen nicht stören!“ und ließ sich kindlich behutsam in seinen Sammtsessel nieder. Manchmal entschlüpfte ihm auch an einer geeigneten Stelle ein Ausruf oder eine Geste der Bewunderung, aber dann sah er sich gleich ängstlich um und bat mit einem Blick um Verzeihung, daß er sich so hatte hinreißen lassen. Mein Gott, er war eben eine Künstlernatur, und solche Eindrücke griffen ihm ans Herz.

Als das Programm beendet war, versammelte sich ein großer Kreis um B. Der war ‚wirklich ganz erregt und bewegt' von ‚all dem Schönen', das er gehört hatte.

„Ich hatte mir alles mögliche Tüchtige erwartet", sagte er, „aber das ist denn doch mehr; ich bin noch immer im Erstaunen. Sie haben ja Talente hier ... Talente? Künstler! ... Wirkliche, reife Künstler, die in die Welt gehören. Da ist zum Beispiel der Herr Soundso und der Herr Soundso ..." Er nannte nun der Reihe nach die Namen aller Vortragenden. „Und dieser schöne, herrliche Verein, ein so kunstsinniges, liebevolles Auditorium — ja, du lieber Gott" — er seufzte — „wems doch auch so gut geworden wäre! — Ach, Kinder, Kinder, ihr seht ja, die rechten Worte finden, ist nicht meine starke Seite, aber — — — ich bin sehr glücklich!"

Da drängte sich auf einmal ein ganzes Rudel junger Vereinsmitglieder durch die Reihen, sie umringten B. und bestürmten ihn mit flehentlichen Bitten, er möge diesem schönen Abend doch die höchste Weihe geben, er solle, er selbst — irgend etwas vortragen. Das war ein Gedanke! Alle schlossen sich an, die Damen drängten sich zu B., hundert Hände streckten sich bittend zu ihm auf.

B. stand zunächst in sprachlosem Schrecken.

„Aber meine Herrschaften, das ist ja unmöglich. Ich habe nichts, ich bin auf nichts vorbereitet. Wenn ich das hätte ahnen können, aber so — — nachdem die Herren hier mit vollendeten Leistungen geglänzt haben — ich würde mich ja schrecklich blamieren."

Die Bittenden ließen nicht nach: „Nur ein paar Worte, Herr B., irgend eine Kleinigkeit, irgend etwas, das Ihnen gerade einfällt!"

Er gab nach. Mit trostlosem Kopfschütteln: „Damit Sie sehen, daß ich mich nicht ziere, aber — Sie habens sich selbst zuzuschreiben!"

Ein allgemeiner Freudenruf ertönte.

„Ist vielleicht irgend ein Buch zur Hand, eine Gedichtsammlung oder so etwas —?"

Einige Jünglinge stoben durch den Saal, nach dem Archivschränkchen, und brachten allsogleich einen dicken Band herbei: den Echtermeier, ‚Auswahl deutscher Dichter'. Der gehörte zum stehenden Vereinsinventar.

B. nahm das Buch in die Hände, durchblätterte es ein paarmal, sah sich hilflos um, zuckte die Achseln — dann mit plötzlichem Entschluß schritt er nach dem Podium zu. Aber er ging die Stufen nicht hinauf. Links von diesen stand der Flügel, an den lehnte er sich, nahm den Echtermeier vor, warf kopfschüttelnd noch einen verzweifelten Blick über die lautlose Versammlung, sagte leise, aber deutlich hörbar, vor sich hin: „Also, aufs Geratewohl —" und schlug das Buch mitten auf. Er hielt das aufgeschlagene Blatt dicht an die Augen — er war offenbar ein wenig kurzsichtig — und las unsicher: „Ein Faustschlag — von Strachwitz."

Das Gedicht ist nicht sehr bekannt. Es handelt vom greisen König Helge und den aufrührerischen Jarls:

„König Helge war ein alter Held,
Der hatte sein Schwert zur Ruh gestellt.
Den Panzer er in die Halle hing,
Der Spinne Geweb den Helm umfing.
— — — — — — — — — — — — — —
Der Bauer, der lebte frei und froh —
Das wollten die trotzigen Jarls nicht so.
Sie ritten zu Hauf wohl dreißig und mehr,
In des Königs Halle: da traten sie her — — —"

B. hatte sich in den ersten beiden Versen zweimal versprochen — an dem Platz, wo er stand, war auch die Beleuchtung recht schwach — aber der Wirkung war damit gar kein Eintrag geschehen. Und diese Wirkung war eine unglaublich starke, vom ersten Wort an. Das Organ klang gewaltig, dröhnend, heldenhaft. Der mächtige, reckenhafte Nordlandston war vollendet getroffen. Man fühlte sich in Zeit und Land versetzt, und bei der Stelle von den trotzigen Jarls, die rebellierend in die Königshalle treten, sah und hörte man die eisengepanzerten Gestalten. Und der Vortrag steigerte und steigerte sich, und die Hörerschaft folgte in atemloser Hingerissenheit. Wie der frechste der Jarls, mit dem wehenden Helmbusch, sein Schwert auf den Boden stößt:

„Wir sind des Königs müd und satt,
Der immer sein Schwert in der Scheide hat.
Wir sind des Königs satt und müd,
Der Unkraut jätet und Rüben zieht — —"

Und dann des Königs Antwort! Wie er blickte und sprach, der greise Held! — die beleidigte Majestät, die zurückgehaltene, furchtbare Glut — ein schneebedeckter Vulkan:

„Mein Aug ist trüb, mein Haupt ist kahl,
Am Nagel rostet mein guter Stahl — —"

Und dann der übermächtige Schluß. Wenn der König aufspringt, daß der Stuhl krachend bricht, und die Faust emporschwingt, und die Faust niederfällt auf den Helmsturz des Jarl, daß Helm und Schädel zugleich zerbersten, und der Jarl blutend am Boden liegt:

„Tragt ihr nach dem Schwert so heißen Trieb,
So nehmt für heut' mit der Faust vorlieb — —!"

Da brach ein unermeßlicher Jubel durch den Saal. Der ganze Verein Musenheim, Mitglieder und Gäste, stürzte zu dem Künstler und gab seiner Begeisterung schrankenlosen Ausdruck.

B. hatte das Buch ruhig zusammengeklappt und es behutsam auf den Flügel niedergelegt. Er war still, empfing bescheiden lächelnd die überschwenglichen Komplimente und Dankesausbrüche und — verabschiedete sich.

„Nun ists Zeit, daß ich heimgehe, ich habs nicht so gut wie ihr, ich muß morgen früh heraus. — Lebt wohl, lebt alle herzlich wohl — und bleibt mir gut!"

Ich begleitete ihn mit vielen andern hinaus, bis an seinen Wagen. Er winkte uns noch aus dem Fenster freundlich zu — bis der Wagen um die Straßenecke verschwand.

Ich schaute noch einen Moment länger nach. — Dann lief ich eilends ins Haus zurück, stürmte durch den Saal — bis zu dem Flügel. Da lag der Echtermeier noch auf der Stelle, wo ihn B. hingelegt hatte. Ich griff hastig danach. Ich mußte das Gedicht nachlesen — ich mußte den überwältigenden Eindruck jetzt frisch noch einmal durchleben. Ich war im Innersten erschüttert, meine Brust keuchte, meine Hände zitterten — — — zitterten so, daß ich die Seiten nicht ruhig umblättern konnte. Ich schlug also das Register auf, aber — es flirrte mir vor den Augen — ich fand den Titel nicht.

Ich rief einen Freund zur Hilfe, wir suchten gemeinschaftlich, wir suchten, suchten — — meine Hände und Augen irrten endlich wie rasend und sinnlos in dem dicken Band umher, — das Gedicht war nicht zu finden, war nicht zu finden, — war — nicht — zu — finden — — —

Es dauerte eine lange, lange Weile, bis ich das Ungeheuerliche erst begriff: die Ballade ‚Ein Faustschlag' von Strachwitz stand überhaupt nicht im Echtermeier.

Was jetzt in mir vorging — ich mache nicht den Versuch, das zu schildern. Aber mir war, als hätte ich selbst den königlich brutalen Faustschlag mitten ins Gesicht empfangen. In einem Augenblick wars mir klar: Lüge und Komödie war alles gewesen, was der Mensch gesprochen und getan vom ersten Moment an, da ich in seine Nähe gekommen. Er hatte eine oft gespielte Rolle seines Repertoires einmal mehr abgeleiert. Das war alles. Und man mußte sich eigentlich geschmeichelt fühlen, daß er nicht verschmäht hatte, einer Gesellschaft von Spießbürgern und halbwüchsigen Jungen seine Künste vorzumachen. Was für Register zog der wohl auf, wenn sichs um etwas Wirkliches handelte! . . .

Ich stand noch immer am Flügel, wo Er gestanden; der Echtermeier wurde viel besehen und belacht; man amüsierte sich allgemein über den gründlichen ‚Reinfall'. Ich lachte nicht. Aber Helbling, der Freche, der bei der Vorberatung zur B.-Feier den Edlen anzutasten gewagt und von mir gezüchtigt worden — der ging so mitleidig lächelnd an mir vorüber. Der Glückliche, dem konnte nicht genommen werden, was er nie besessen hatte. Ich war ärmer geworden. Je schneller und glänzender das Gebäude meiner Verehrung emporgeschossen war, um so rapider stürzte es nun bis in sein Fundament zusammen. Eine Wolke schmutzigen Staubes blieb über einer gähnenden Leere. In dieser Leere habe ich meine erste gestorbene Illusion begraben.

Rundschau

Pariſer Oper

Der pariſer Opernplatz bildet den Sammelpunkt der eleganten heimiſchen und internationalen Welt. Das Gebäude der großen Oper mit der breit ausladenden Renaiſſancefaſſade ſteht da wie eine rieſige Repräſentationsmaſchine, die ſtets gerüſtet iſt, ihre Aufgabe zu erfüllen. Erſt wenige Jahrzehnte alt, macht dieſe Académie nationale de musique ſchon den Eindruck gelangweilten, gedrückten, ſchlaftrunkenen Alters, das ſich immer wieder gewaltſam jung ſchminken läßt, um dann in ſeine Repräſentationslethargie zurückzuſinken. Ich könnte mir vorſtellen, daß vor dieſer Faſſade ein paar weißperückige Lakaien ſtumme, ſteife Wache hielten, auf daß der zopfige, mufflige Stil nur ja nicht durch frohe Tatenmenſchen geſtört werde. Die Stelle dieſer Lakaien nehmen alljährlich im Mai die gleichen ſchmutzigen Fahnendraperien ein, die das mürriſche Grauſchwarz der Faſſade beleben, ihm Feſtſchmuck verleihen ſollen zu Ehren der hochwohllöblichen Anweſenheit irgend eines pariſverliebten Monarchen, dieſe Fahnen, die, ſteif und hölzern auf die Faſſade aufgenagelt, zu gähnen ſcheinen, als ſeien ſie angeſteckt von der Schlaftrunkenheit der gelangweilten Prunkſäulen, dieſe Draperien, die in ihrem konventionellen, nüchternen Arrangement fürwahr das beredte Symbol der Muſikfeſte bilden, die alljährlich der pariſer Saiſon ihr Relief verleihen. Ruſſiſche Muſik erklang an fünf linden Maiabenden in dieſem Gebäude: eine froſtige Briſe wehte herein in das ohnehin frierende Treppenhaus mit ſeinem kalten, ‚echten‘ Marmor; ein faſhionabler Dirigent, Arthur Nikiſch, über deſſen ſtarre Mienen niemals ein heiteres Lächeln huſcht, deſſen Arm wie ein wuchtiger Hammer auf den Amboß des Orcheſters herniederfällt, Arthur Nikiſch, der geborene Dirigent wild-ruſſiſcher ſymphoniſcher Muſik, leitete dieſes Feſtivals inſtrumentalen Teil. Am Schluß jedes der fünf Konzerte erſchien dann ſtets ein ſanfter, diskreter Herr aus Petersburg mit dem ſanften Namen Felix Blumenfeld, und dirigierte allerlei Opernfragmente, einen Akt aus Muſſorgskis ‚Boris Godunow‘, den Schlußakt aus des gleichen Komponiſten Sektiereroper ‚Khovanſchina‘, einen Akt aus Borodins Nationaloper ‚Le Prince Igor‘ — nun erſt begann das Konzert wahrhaft feierlich zu werden. Der gewaltig wie ein orientaliſcher Gebetrufer ſeine Stimme erbrauſen laſſende Baſſiſt Chaliapin verleugnet ſeine bäuriſche Abſtammung nicht: er ſpricht, ſingt, atmet, predigt ruſſiſch; die konſonantenreichen Worte ziſchen und gurgeln aus ſeinem Munde hervor; ſie miſchen ſich wie gewaltige Felsmaſſen mit dem brodelnd herniederpraſſelnden Bergſtrom der dämoniſchen Muſik, daß wir uns nicht mehr um das Lied, nicht mehr um den Text kümmern, ſondern nur uns in den Bann ‚Rußland‘ geſchlagen wähnen. Das unkünſtleriſche, mondän-verlogene Propagandaſyſtem der Fragmente erſcheint uns mit einem Mal höchſt intereſſant; wir hören nicht mehr fremde Klang- und Sprachidiome, ſondern wir erleben nationale Begeiſterung. So iſt Chaliapin der wahre Feſtesherold dieſer ſonſt vielfach wenig erquicklichen, halb konzert-,

halb opernmäßig verlaufenen russischen Gallamusiksoirien gewesen. Alles übrige erstickte in der gähnenden Schwüle repräsentativer Saisonstimmung.

Mitten hinein in dieses Festival fiel eine leibhaftige Novitäten-Vorstellung. Ein Herr Fernand Le Borne, der trotz seinem gereiften Alter und Musikverstand bisher noch nicht in Paris als Komponist hatte durchdringen können, sondern der sich mit provinziellen Halberfolgen hatte begnügen müssen, dieser Herr Le Borne hat sich nun doch einmal Zutritt zu der ‚großen' Oper zu verschaffen gewußt. La Catalane (Die Katalonierin) nennen die Librettisten die Bearbeitung jenes Guimeraschen Volksdramas Terra baixa, das Rudolph Lothar schon vor etlichen Jahren so geschickt für d'Alberts Oper ‚Tiefland' zu bearbeiten gewußt hat. Das, was Lothar trefflich gelungen ist, nämlich den symbolischen Kern des Dramas — den Sieg des ehrlichen, gesunden Höhemenschen über den gemeinen, niedrigen, charakterlosen Talschleicher — herauszuheben, das ist Le Bornes Librettozimmerern völlig vorbeigelungen. Sie fabrizierten die herkömmliche abend- und kassenfüllende ‚Große Oper', sie sorgten vor allem fürs Auge, dann auch fürs Ohr der befrackten Snobs, und der gereifte Musikverstand des Herrn Le Borne wußte diesen Ballettrattenurgehalt des Guimeraschen Volksdramas ganz im Sinne seiner Librettisten musikalisch eigens zu betonen. Freilich, nur ganz äußerlich. Le Bornes Musik zu der ebenso langweiligen wie plump theatralisierten Geschichte von der schönen Katalonierin, die von dem ‚Höhemenschen', alias einem Ziegenhirten, von dem ‚niedern Menschen', alias einem schurkischen, eitlen Grundbesitzer, befreit wird, bemüht sich krampfhaft, ‚mitzugehen' und kommt doch nicht vom Fleck. Le Bornes Musik kommt einem zwar recht spanisch, aber durchaus nicht recht katalonisch vor.

Welche unüberbrückbare Kluft trennt diese faden Kulissenblender der musikalischen Nationalakademie von den interessanten, vielfach sogar einen bleibenden Wert beanspruchenden künstlerischen Taten des Direktors Carré! Ein Werk wie des Paul Dukas Legende ‚Ariadne und Ritter Blaubart' (nach Maeterlinck), an der Komischen Oper zu Paris inszeniert, instrumentalisiert und materialisiert, bedeutet in Wahrheit ein künstlerisches Erlebnis. Die visionäre Dämmerstimmung dieses Zauberschlosses, aus dessen Verließen Ariadne die fünf von Blaubart gefangen gehaltenen Frauen befreit, um dann selbst einer höhern Freiheit, einer Freiheit von Mannesknechtschaft zuzusteuern — die traumhafte Märchenstimmung dieser Maeterlinckschen Dichtung ist ja ungemein schwer auf die moderne Opernschaubühne zu bannen. Gar zu leicht wirkt gerade bei diesem Dichter auf dem Theater spielerisch, effektblenderisch, was in dem Leser der Maeterlinckschen Wortträume fernbrandende Märchenklänge ertönen läßt. Aber Direktor Carré ist unerreichter Meister in dieser Inszenierung. Er gehört nicht zu jenen Schablonenregisseuren, die sich auf das vor allem auf die Musik eingestellte Interesse des Hörers verlassen, aber er gehört auch nicht zu jenen mehr und mehr überhand nehmenden Regisseurphotographen, die eine musikalische Bühnenarbeit durch allzu bewußte Betonung des szenisch-dekorativen Elements in ein grell malerisches Atelierlicht rücken. Bei Carré ist alles harmonisch abgetönt: Dekorationen, Spiel der Darsteller und Spiel des Orchesters. In diesem Fall war die Aufgabe umso schwieriger, als die Dukassche Musik nicht eigentlich Maeterlinckisch-dämmerhaft ist, sondern, im Gegenteil über-

strömend symphonisch gehalten, den starken Leidenschaftsunterton der Dichtung gewaltig — hie und da vielleicht sogar gewaltsam — hervortönen läßt. Immerhin durchbricht aber diese ganz meisterlich instrumentierte, von unerhörter harmonischer Kühnheit erfüllte Musik von Paul Dukas — in dem wir eine neue blühende Hoffnung der französischen Tonkunst erblicken dürfen — nirgends die zarte Melisandenkeuschheit der Dichtung. Nur die Gestalt Ritter Blaubarts bleibt auch musikalisch allzu sehr im Hintergrund, ist fast lediglich Staffage, und Ariadne, das ‚höhere Weib', von Maeterlincks ehemaliger Gattin Georgette Leblanc verkörpert, füllt die eigentliche Handlung und das Interesse des Hörers fast völlig aus.

Das Interesse, das die weltumsegelnde ‚Salome' Richard Straußens den Parisern einflößte, war — abgesehen von der snobistischen Neugier — lediglich ein äußerlich-stoffliches. Aber auch der patriotischeste Pangermane, der durch langen Aufenthalt in Paris der heimischen Theaterregie noch nicht ganz entfremdet ward, auch der mußte bekennen, daß diesen deutschen Salome-Darstellern, vor allem dem als Wagnersänger und -Darsteller ganz wundervollen münchner Baritonisten Feinhals, der den Jochanaan sang, aber auch der als beste Salome geltenden Destinn, das exotische Elementarfeuer der Leidenschaft fehlt. Man vermißte das gewisse, nicht einzuimpfende Fluidum innerst menschlicher Anteilnahme, und man ward das Gefühl nicht los, daß da oben auf den altersschwachen Brettern des Châteletheaters nur, freilich ganz außerordentlich tüchtige, aber doch immer mehr deutsch gewissenhafte, denn fiebrisch nachschöpferische Komödianten agierten. Nicht der Geist Oskar Wildes, sondern die strenge Dirigentendisziplin Richard Straußens überschattete die Pariser ‚Salome'-Aufführungen.

Ein kühner Sprung von dem modern durchzitterten philosophisch geschulten Richard Strauß zu dem eleganten, schärfer gesagt: zu dem fashionablen künftigen Direktor der pariser großen Oper, zu dem Komponisten einer neuen französischen komischen Oper — zu André Messager. Wie er die ersten Aufführungen seiner von de Flers und de Caillavet nach Mussets Lustspiel ‚Le chandelier' bearbeiteten Oper ‚Fortunio' in der ‚Komischen Oper' leitete, da dachte kein Mensch im Theater mehr an die sentimentalische Gestalt des schüchternen Schreibers Fortunio, der sich durch seine Entsagung in das wachsweiche Herz der schönen Notarsgattin Jacqueline einschmeichelt, sondern man ließ sich nur wohlig durchprickeln von der einschmeichelnden musiquette Messagers, man fühlte sich endlich wieder daheim, im chansonseligen Frankreich.

Arthur Neisser

Deutsche Uraufführungen

8. 6. Otto Manz: Der Cäsar, Einaktiges Drama. Karlsruhe, Hoftheater.

12. 6. Josef Kugler: Die Sklavin, Schauspiel. Mannheim, Kolosseumtheater.

Das Sach- und Namensregister des ersten Halbjahrgangs 1907 wird für die Abonnenten der nächsten Nummer beigelegt werden. Andre Leser erhalten es auf Wunsch durch jede Buchhandlung und vom Verlag.

Die Einbanddecke 1907 I, die gleichzeitig, zum Preise von einer Mark, ausgegeben wird, ist ihrem Umfang nach nur für die Textseiten der sechsundzwanzig Nummern, nicht für die Inseratenseiten berechnet. Diese lasse man vom Buchbinder herausschneiden.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
11. Juli 1907
III. Jahrgang Nummer 28

Der blaue Vogel / von K. S. A. Stanislawski

Stanislawski, der Leiter des Künſtleriſchen Theaters in Moskau, deſſen außerordentliche Leiſtungen im vorigen Jahr Deutſchland in Erſtaunen und Bewunderung verſetzt haben, hält in ſeinem Theater den ſchönen Brauch ein, daß der Regiſſeur nach der Leſeprobe eines neuen Dramas in zuſammenhängendem Vortrag ſeine Auffaſſung der Dichtung und ſeine Inſzenierungsabſichten vor den Mitgliedern auseinanderſetzt und begründet. Er ſcheint ſich dieſes Mittels, wie die folgende Rede dartut, einfach meiſterhaft zu bedienen: tiefdringend und klar, bei aller Feinfühligkeit nicht in die theoretiſche Dozierluſt geratend, ſondern — als großer Theaterſtratege — den praktiſchen Zweck immer im Auge behaltend, belehrend, um zu enthuſiasmieren, um in jedem das Gefühl der Verantwortlichkeit und die Freude am Werk zu ſteigern, die ſchöpferiſche Luſt am Suchen und Verſuchen neu zu wecken und zu vertiefen! Man beachte auch, daß die erſte, durch dieſe Rede eingeleitete Leſeprobe ſchon im Mai ſtattgefunden hat, und daß die Aufführung für den November oder Dezember geplant iſt. Ein wahrhaft königlicher Luxus der Vorbereitungszeit. Glückliches Theater, beneidenswerter Regiſſeur!

Meine Damen und Herren!

Ich bin glücklich über den enthuſiaſtiſchen Empfang, den ‚Der blaue Vogel‘ bei Ihnen gefunden hat. Binnen kurzem werden wir mit der Einſtudierung dieſes Werkes beginnen, mit den vorbereitenden Arbeiten und den Proben für die Aufführung, die zu Beginn der nächſten Spielzeit, das iſt im November oder Dezember, ſtattfinden ſoll.

Maurice Maeterlinck hat uns eine große Ehre erwieſen, und wir müſſen uns bemühen, uns dieſer Ehre würdig zu erweiſen. Nicht bloß Moskau, auch Amerika wird ſich für unſre Inſzenierung des Stückes intereſſieren.

Der Dichter selbst will uns die große Freude machen, der ersten Aufführung beizuwohnen. Läßt sich eine bessere Ermutigung zu der Arbeit, die uns erwartet, denken? Wir wissen sehr wohl, wie schwierig und ungeheuer sie ist.

Ich erblicke drei Hauptschwierigkeiten, die wir überwinden müssen. Vor allem: wir müssen auf dem Theater das Unausdrückbare ausdrücken. Die Gedanken, die Ahnungen Maeterlincks sind so zart, so subtil, daß sie möglicherweise nicht über die Rampe hinausdringen. Damit diese Gefahr vermieden werde, ist es erstens nötig, daß wir alle, Darsteller, Regisseure, Maler, Musiker, Techniker, so tief es geht, in die Mystik des Dichters eindringen und auf der Bühne eine dieser entsprechende Atmosphäre schaffen, die sie dem Publikum fühlbar macht. Das ist offenbar der wichtigste Punkt. Zweitens gilt es, das Publikum, dieses so bunt zusammengesetzte Publikum, zu erobern. Leider ist das Publikum wenig willig, abstrakte Gedanken und Gefühle zu erfassen, und wir müssen mit dieser Tatsache rechnen. Drittens: wir sollen auf der Szene Träume, Ahnungen, Dämmerzustände darstellen. Das ist alles zart, wie Spitzen zart sind; und die szenischen Mittel, über welche die Technik des Theaters der Gegenwart verfügt, sind grob und schwerfällig. Es ergibt sich daraus eine große materielle Schwierigkeit. Ich will versuchen, die ersten Schritte auf dem Weg unsrer Versuche zu machen. Sie werden schwankend sein und möglichenfalls in die Irre gehen, denn ich habe das Werk erst zweimal gelesen und noch nicht alle Feinheiten dieses genialen Dichters erfassen können. Nur auf Grund dieser ersten Eindrücke will ich mich mit verschiedenen Fragen beschäftigen: Was will der Dichter selbst? Welche Eindrücke soll das Publikum von dem Stück empfangen? Wie sind diese Eindrücke zu erzielen?

Zuerst zur Hauptsache, zu dem Dichter. Das Geheimnis, das Schreckliche, das Schöne, das Unbegreifliche beherrscht das menschliche Leben. Das Mysterium ergreift die jungen, kraftvollen Wesen, bedeckt mit Schnee die blinden Greise, setzt uns in Erstaunen und blendet uns mit seinen Schönheiten. Wir streben diesem Mysterium zu, wir ahnen es, ohne es zu begreifen. Manchmal nur, wenn unsre Sinne eindrucksfähiger werden, steht es für einen Augenblick unserm Auge offen; aber sogleich verwischt der Dunst der Wirklichkeit wieder seine geheimnisvollen Umrisse.

Von Natur aus ist der Mensch roh, grausam und dünkelhaft. Er mordet seine Brüder, verschlingt die Tiere, zerstört die Natur und ist überzeugt, daß alles, was ihn umgibt, nur zu seinem Genuß geschaffen ist. Der Mensch beherrscht die Welt und denkt, er habe die Geheimnisse des Universums begriffen. Aber in Wahrheit bleibt ihm dessen Wesen fremd.

Immerhin gibt es einige, mögen auch die andern sich immer mehr vom geistigen und betrachtenden Leben entfernen, die sich nicht ausschließlich den materiellen Dingen ergeben. Es gibt eine sehr kleine Zahl Erlesener, die zu diesem geistigen Glück gelangen. Aufmerksam betrachten sie das Zittern des Grashalms, die unsichern Umrisse der unsichtbaren Welten.

Und sie verkünden diese Geheimnisse des Weltalls der Menge, welche die Genies mit aufgerissenen Augen und mit ungläubigem Lächeln betrachtet. So vergehen die Jahrhunderte, und das Gedröhn der Städte und der Burgen übertönt das Rauschen des Grashalms. Der Rauch der Werkstätten verhüllt uns die Schönheit des Weltalls, der Luxus des Gewerbfleißes blendet uns, und die vergoldeten Decken der Säle trennen uns von Himmel und Sternen. Wir ersticken im Schlamm und Staub des von uns selbst geschaffenen Lebens, und vergebens suchen wir in ihm das Glück. Wohl erreichen wir es manchmal, da draußen, auf offenem Gefild, unter den Strahlen der Sonne, aber wie der blaue Vogel entschwindet dieses Glück, das einzig wahre, sogleich, wenn wir in die stinkende Stadt zurückkehren . . .

Die Kinder stehen der Natur näher. Sie lieben es, die Dinge zu betrachten. Sie sind imstande, die Puppen, ihr Spielzeug zu lieben, und sie weinen bei ihrem Verlust. Die Kinder verstehen das Leben einer Ameise, einer Pflanze, eines kleinen Hundes, einer Katze. Den Kindern sind die reinen Freuden und Träume vertraut. Dies ist der Grund, warum Maeterlinck sich im ‚Blauen Vogel' mit Kindern umgeben und sie durch die geheimnisvollen Welten geführt hat. Das Gebiet der kindlichen Phantasien und Träume hat Maeterlinck wundervoll dargestellt. Auch wir wollen uns verjüngen und zu unsrer Kindheit zurückkehren.

Der ‚Blaue Vogel' muß mit der reinen Phantasie eines Kindes von zehn Jahren inszeniert werden. Die Inszenierung muß naiv, schlicht, heiter und einbildungskräftig sein wie ein kindlicher Gedanke, schön wie ein Traum und gleichzeitig erhaben wie die Vision eines genialen Dichters und Denkers. Möge der ‚Blaue Vogel' in unserm Theater die Kleinen entzücken und ernste Gedanken und tiefe Gefühle in den Seelen der Erwachsenen wecken! Mögen die Enkel, heimkehrend, von der gleichen Lust zu leben, zittern, die Til-Til und Mitil, im letzten Akt des Stückes, erfüllt! Mögen in derselben Stunde ihre Großmütter und Großväter auf der Schwelle des Todes sich entzünden an der Sehnsucht des Menschen, die Natur zu verehren und sich an ihrer Schönheit zu entzücken! Mögen die Alten ihre Seelen reinigen von Schlamme, mögen sie, zum ersten Mal vielleicht in ihrem Leben, aufmerksam die Augen eines Hundes ansehen, ihn zärtlich für seine Treue streicheln! Und in der Stille der schlafenden Stadt werden ihre Seelen vielleicht jenes ferne Land der Erinnerungen erreichen, wo sie bald in der Erwartung der irdischen Gäste träumen werden.

Ja, wenn der Mensch immer die Natur lieben und begreifen, sich an ihr berauschen könnte! Wenn er betrachten und sich durchdringen lassen wollte von den geheimen Mächten des Weltalls und öfter dächte an die Ewigkeit! Dann wäre der ‚blaue Vogel' schon lange unter uns . . . Wenn es uns gelänge, dem Publikum nur einen ganz kleinen Teil dieser Eindrücke zu suggerieren, so zweifle ich nicht, daß unser teurer Meister, der Verfasser des ‚Blauen Vogels', uns loben würde. Aber . . . wie ein solches Ergebnis erreichen, vor einer Masse?

Das Publikum von Moskau kommt gewöhnlich erst, wenn das Schauspiel bereits begonnen hat. Sie treten lärmend in den Saal und suchen lange ihre Plätze; sie husten, schnäuzen sich, und von allen Seiten hört man das Rascheln der seidenen Röcke und das Knittern der Programme. Eine so beschaffene Menge wird die Visionen Maeterlincks erschrecken, das Vibrieren des Geheimnisvollen ersticken und die Schönheit des kindlichen Traums verwirren. Die Menge wird auch nicht sofort mitgehen können. Sie muß sich zuerst befreien von den Müdigkeiten des Tages, die sie ins Theater mitbringt in den erschöpften Gehirnen und Nerven. So wird sich der erste Akt abspielen. Und doch soll nicht ein einziges Wort des Stückes von Maeterlinck dem Publikum entgehen! Seine Aufmerksamkeit soll gewonnen sein, bevor das Stück beginnt. Man muß die Leute von ihren Beschäftigungen ablenken und sie nach den Mühen des Tages beruhigen.

Früher, zur Zeit unsrer Großväter, gab es zur Erreichung dieses Zwecks sehr einfache Mittel. Man brauchte das Publikum nicht zu beruhigen, sondern man erregte es künstlich durch ein Orchester, das betäubende Märsche oder Polkas mit Castagnetten spielte. Freilich waren auch die Stücke und die Schauspieler von einer andern Art; die Dekorationen und die Kostüme waren knallig und schreiend. Alles das entsprach den Augen, den Ohren, dem primitiven Geschmack der Zuschauer. . . .

Heute braucht es, um den Zuschauer in Stimmung zu bringen, andrer Dinge. Die alten Mittel taugen nicht mehr; sie sind zu theatralisch. Das Theater will nicht mehr unterhalten. Unter der Maske der Unterhaltung ist es auf ein ernsteres Ziel gerichtet. Der Autor bedient sich des Theaters, um der Menge Gedanken und Bilder edler Art zu suggerieren.

Heutzutage zelebriert man in unsern Theatern die Messe des Dichters Maeterlinck, man predigt die Geistesfreiheit des Denkers Ibsen. Mit diesen abstrakten Dingen ist die bürgerliche Menge vorläufig wenig vertraut. Um so komplizierter ist unsre Aufgabe.

Zum Glück können wir uns neuer Mittel bedienen, die sehr verschieden von den alten sind. Die Kraft des Theaters von heute wurzelt in dem Zusammenwirken von Vertretern aller Künste. Ihre gemeinsame Schöpfung muß triumphieren. Wir verwerfen die knalligen Kostüme und Dekorationen und ersetzen sie durch eine schlichte Malerei und durch Stoffe in sanften Tönen. Die alten Komödianten, rohe Bursche mit dröhnenden Stimmen, haben bescheidenern, aber feinern Künstlern Platz gemacht, welche die halben Töne vorziehen und die allzu bestimmten Akzente vermeiden. Die Regisseure haben gelernt, alle schöpferischen Elemente des Schauspiels in einem harmonischen Ganzen zu vereinen. Das Theater von heute ist Harmonie.

Das Theatralische, das ist der große Feind des Theaters. Und ich fordere Sie auf, es mit den stärksten Mitteln zu bekämpfen. Die Banalität des Theatralischen zerstört die Harmonie. Das Theatralische hat aufgehört,

auf das Publikum zu wirken. Nieder mit dem Theatralischen! Es lebe die Harmonie!

Das neue Theater wird aus ihr seine Kraft ziehen. Sie wird uns helfen, das Publikum vom Aufgehen des Vorhanges an zu bannen. Der Grundakkord dieser Harmonie aber hängt von Ihnen ab, meine Damen und Herren. Damit die Masse gezwungen werde, alle Abschattungen Ihrer Interpretation zu erfassen, müssen Ihre Empfindungen tief aufrichtig sein. Es ist leichter, eindeutige Gefühle zu begreifen als die unfaßlichen Schwingungen einer dichterischen Seele. Damit dies gelinge, ist es unumgänglich, der Dichtung, die in Ihren Händen ist, bis auf den Grund zu dringen.

An die Einstudierung des Stücks werden wir viele Mühe, Aufmerksamkeit und Liebe wenden. Aber das genügt nicht. Über diese gemeinsame Arbeit hinaus muß noch ein jeder sich selbst die Empfänglichkeit dazu bereiten. Ich verstehe darunter persönliche Beobachtung des Lebens, die Ihre Phantasie erweitern und Ihre Empfindlichkeit schärfen wird. Verbinden Sie sich in Freundschaft mit Kindern, vertiefen Sie Ihre Welt, betrachten Sie mit Ihrer ganzen Hingebung die Natur und die Dinge, werden Sie Freunde eines Hundes, einer Katze und blicken Sie ihnen so oft als möglich durch die Augen in die Seele. Sie werden so dasselbe tun, was Maeterlinck getan hat, bevor er sein Stück schrieb. Auf diese Weise werden Sie sich dem Dichter nähern.

In diesem Zeitpunkt kann ich mich noch nicht dem hauptsächlichen Teil der Aufgabe, nämlich der Arbeit mit den Darstellern, zuwenden. Wir werden dafür später zahlreiche Sitzungen und Proben haben.

Aber ich will doch schon jetzt Ihre Aufmerksamkeit auf den dringendsten Teil der Inszenierung lenken. Ich meine die Versuche, die die Ausstattung, die musikalische Instrumentierung, die Kostümierung, die Beleuchtung betreffen, und andre Arbeiten, die vom gesamten Personal des Theaters erwartet werden. Nur von diesen zuerst bevorstehenden Proben will ich in Einzelheiten sprechen.

Auch im Technischen, Äußeren der Inszenierung des ‚Blauen Vogels' ist ebenso wie in der geistigen Bühnenverwirklichung das Theatralische die Hauptklippe. Die Gefahr ist, daß Traum und Phantasiegebild des Dichters in eine gewöhnliche Feerie verwandelt werde. In dieser Beziehung steht das Stück fortwährend auf Messers Schneide.

Von gleicher Bedeutung wie der Text, sind für uns die szenischen Bemerkungen des Autors. Diese Bemerkungen müssen mit ganz besonderer Sorgfalt studiert werden, um den geheimen Gedanken und die Absichten des Verfassers festzustellen. Eine banale Befolgung dieser Anweisungen würde unfehlbar das Theatralische zum Vorschein kommen lassen und das Stück in eine ordinäre Feerie verwandeln.

Gewiß, in jeder Feerie zeigen die Mauern phantastische Umrisse, aber das Publikum weiß genau, daß das mit Transparenten und Tüllschleiern

gemacht wird. In jedem Ballet kommen die Tänzerinnen durch die Spalten der Dekorationen. Ihre Pagenkleider sehen immer gleich aus, wie die Uniformen der Soldaten. Man hat auf der Szene fantaisies lumineuses gesehen, wie sie auf dem Raum unsrer Bühne nicht hergestellt werden könnten. Hundertmal haben wir Faustens Verwandlung gehabt, und wir wissen, daß man sein Kostüm durch eine Öffnung im Fußboden wegzieht. Wir haben genug von diesen Phantasiesälen, in denen Kinder herumlaufen. Gibt es denn etwas Scheußlicheres als von Kindern dargestellte Comparsen? Würden diese Effekte genau nach den Anweisungen des Autors wiedergegeben werden, sie würden den Ernst und die mystische Feierlichkeit des Werks zerstören.

Alle diese Anweisungen sind sehr wichtig für das Studium des Textes und sollen auch verwirklicht werden, aber nicht nach Maßgabe der alten Mittel des Theaters, sondern nach Maßgabe der neuen, der besten, die die letzte Technik der Szene gefunden hat; und dasselbe gilt vom Kostüm.

Diese Frage macht mich allerdings ein wenig verwirrt. Ich begreife vollkommen die Absichten des Dichters. Auch hier sucht er in gleicher Weise das Primitive der kindlichen Phantasie. Aber ich glaube, hier irrt er.

Auf der Szene, vor dem Rampenlicht, würden die Pascha- und Eunuchenkostüme vulgär und verletzend wirken. An Stelle von irrenden Seelen würden wir eine Maskerade haben, und von neuem würde sich der Ernst und die Anmut in Feerie wandeln. Wäre es nicht besser, wenn im ersten Akt auf der Szene, gleich Sternbildern, Seelen schwebten und die Kinder umgäben, die auf der Suche nach dem blauen Vogel sind? Dieser Effekt kann leicht erzielt werden und derart, daß die Täuschung vollkommen wäre.

Zugleich könnte man der menschlichen Gestalt die unwahrscheinlichsten Formen geben. Wir lassen den Schauspieler in voller Beleuchtung einhergehen, aber Beine und Körper bis zur Brust für den Zuschauer unsichtbar sein. Das werden Seelen sein, die als fliegende Köpfe und Arme erscheinen.

Alles Unerwartete, auf der Bühne in Raum und Zeit ausgeführt, gibt dem Zuschauer die vollkommene Illusion. Um das Theatralische zu vermeiden, braucht man das Unerwartete in Dekoration und allen szenischen Kunstgriffen. Was man eine glänzende Ausstattung nennt, ist meistens nur eine komplizierte Farbenkleckserei. Suchen wir etwas weniger Bizarres und Einfacheres, aber interessant durch die künstlerische Phantasie.

So interessiert sich zum Beispiel einer unsrer Maler für die Zeichnungen von Kindern. Er hat eine ganze Sammlung dieser kindlichen Schöpfungen. Wie einfach und sinnreich geben die Kinder Wolken, Natur, Häuser und alle Gegenstände ihrer Umgebung wieder! Bedienen wir uns ihrer als Materials für unsre Dekorationsskizzen. Ich glaube, diese kindlichen Phantasien werden unsre Phantasie verjüngen. Die Dekorationen müssen naiv, einfach, leicht und unerwartet sein wie die kindliche Phantasie. Was dieser Phantasie am wenigsten entspricht, ist das Theatralische.

Unmöglich kann das Stück von Maeterlinck ohne Musik sein. Aber diese Musik muß einen besondern Charakter haben, soll nicht das Ganze der Harmonie entbehren. Erfahrungen über die Einführung der Musik in das Drama haben wir schon mannigfach an unserm Theater gemacht. Auch die Bühnenmusik hat ihre Routine und ihre Fehler, und wir kennen diese aus eigener Erfahrung. Symphonische Musik, von einem sehr guten Orchester ausgeführt, schwächt die Illusion in einem Drama eher ab, als daß sie sie verstärkt; sie nähert das Drama der Oper oder noch mehr dem Melodram. Unser Musiker und Komponist hat neue Kombinationen von Klängen gefunden, die schön, unerwartet und neu sind. Für den ‚Blauen Vogel' hat die Phantasie unbegrenztes Feld. Es ist bedauerlich, daß wir nicht sofort die Stellen im Stück angeben können, die die Begleitung der Musik verlangen.

Die Idee des Stückes soll uns führen. Ergründen wir diese und gehen wir an die Arbeit!

Die Parabeln der Blinden/ von Benno Geiger

1

Wir wagen nicht, allein zu wandern
und niemals wandern wir allein,
der eine traut dem Schritt des andern,
von Stock zu Stock, von Stein zu Stein.

Auf unsers Freundes Schulter legen
wir unsre forscherische Hand
und folgen blindlings allerwegen
dem blinden Freund durchs fremde Land.

Wir bilden so, vereint im Schlummer,
vereint im Schlaf, die Schar der Blinden;
und sind nicht alt und sind nicht jung.

Bisweilen blüht die Blume Kummer
den Weg entlang, den wir nicht finden,
und duftet in der Dämmerung.

2

Wir ſtehn in keinem goldnen Buch
und wiſſen nicht, woher wir ſtammen,
jedennoch ſcheint ein alter Fluch
uns ſamt und ſonders zu verdammen.

Den höchſten Rang, ein Sternenziel,
verſpricht das Väterblut uns allen,
doch wie der Traum der Väter fiel,
ſo ſehn wir unſre Träume fallen.

Dann ſchleifen wir von Ort zu Ort,
von Raum zu Raum die Trümmer fort:
wir klammern uns an tote Welten.

Fürs Grab zu groß, fürs Schwert zu klein,
verglühen wir im Mondenſchein
und glauben an uns ſelber ſelten.

3

Und Menſchen, welche ſich nicht kennen,
begleiten ſich und ſind vereint,
und ſie getraun ſich nicht zu trennen,
obſchon ihr Stolz im Stillen weint.

Sie kämpfen mit den Meereswogen
und ſehn bisweilen feſtes Land;
von Sinkenden herabgezogen,
verſinken Menſchen Hand in Hand.

Sie tragen dennoch für die Dauer
des Lebens willig ihre Trauer:
vom einen läßt der andre nicht.

Das kalte Meer umkreiſt die Leichen,
die ſich im Tod die Hände reichen
mit abgewandtem Angeſicht.

4

Und Menſchen, welche ſich begreifen,
ſind einmal hier und einmal dort
und müſſen immer weiter ſchweifen
und haben keinen Heimatsort.

Sie treffen ſich in ſeltnen Stunden
und blicken tief und zittern bang
und ziehen, wenn ſie ſich gefunden,
ein jeder ſeinen Weg entlang.

Und ein Gefühl iſt im Verzichte
und eine Wohlfahrt im Verklingen:
Erinnerung wird zum Geleit.

Vielleicht verſtricken ſich im Lichte
der Menſchenwege weite Schlingen
noch einmal in der Ewigkeit.

5

Drum können wir zuſammenbrechen
und brauchen kaum uns aufzuraffen
und lügen, wenn wir weiterſprechen,
die Welt ſei für die Welt geſchaffen.

Denn wir ſind ohne Ziel geboren
und müſſen uns im Geiſt erheben,
und das allein geht nicht verloren,
das mit uns ſtirbt, um fortzuleben.

Zwar löſt ſich manchmal, uns zum Feſte,
vom Traume, den wir täglich töten,
von ungefähr ein ſchöner Schall.

Jedoch an ſich iſt auch das Beſte,
das wir vollführen, nicht vonnöten
und irrt wie Staub im Weltenall.

6

Noch bleibt, zumal wir dumm geblieben,
daß wir uns nicht in Gram verzehren:
die Lebeweſen, die wir lieben,
ſie können uns getroſt entbehren.

Für wenig mehr denn eine Stunde
iſt man ſich wohl ein guter Glauben,
und ſchon erkennt man auf dem Grunde
die Gründe, die die Liebe rauben.

Darum, was immer auch ein jeder
von uns für jeden fühlt, iſt weder
zu früh vergeſſen, noch zu ſpät.

Verwinden wir den leiſen Schauer,
wenn unſre Zärtlichkeit in Trauer
um das Vergängliche gerät.

7

So werden wir, bewußt und ſtill,
uns bald an einen Ton gewöhnen,
der weder ſtreiten noch verſöhnen
und nur in ſich verklingen will.

Und werden, ohne vor uns klein
und ohne vor uns groß zu werden,
den Himmel zwingen und auf Erden
unſterblich in dem Tone ſein.

Der wird, aus reiner Luft gewoben,
ſich über allen Köpfen ſammeln
und wehen, wenn die Winde wehn.

Und viele wird man aufgehoben
und andre viele wird man ſtammeln
und von dem Sturm zerſchlagen ſehn.

Das wiener Theaterjahr/ von Willi Handl

Man tut ihr eigentlich ein wenig Unrecht, sie so vom Ende her noch einmal kopfschüttelnd zu betrachten. Je näher man das Resultat zu sich heranzieht, desto kleiner erscheint es; seltsame Umkehrung perspektivischer Gesetze. Es ist zweifellos, daß die Verluste überwiegen: Mahler geht, Lautenburg kommt. Und jeder Gewinn sieht, einmal gemessen und zum sichern Besitz geworden, so selbstverständlich aus, daß die Erinnerung gern flott daran vorübergeht. Das sind die notwendigen Ungerechtigkeiten jeder historischen Betrachtung. Indessen, es hätte keinen Sinn, dabei zögernd halt zu machen; was zu konstatieren ist, sei konstatiert.

Im Burgtheater war die Saison durch zwei Ereignisse deutlich genug markiert. Das eine ist die Neugestaltung des ‚Faust' von Goethe, das andre die Aufführung des ‚Husarenfiebers' von Kadelburg. Beide Stücke wurden erheblich oft gegeben, beide gefielen. ‚Husarenfieber' hatte den stärkern Zuspruch, ‚Faust' wurde jedoch von den meisten für das bedeutendere Drama erklärt. Auch ich schließe mich dieser Meinung an; ich hätte sogar für meinen Teil gern auf die Aufführung jenes andern Werks verzichtet. Allein es gibt zwingendere Notwendigkeiten, vor denen sich der erkennende Geist in Demut beugt. Notwendigkeiten für das Publikum und Notwendigkeiten für die Kasse. Beide haben mit der Kunst gar nichts zu tun, und dem Geschmack, der Kunst will, ist es daher etwas peinlich, auch sie mitzählen und — sofern er urteilt — mitbegreifen zu müssen. Da tröstet schließlich der Glaube an die gewissen finanztechnischen Zusammenhänge zwischen dem schnöden Nachgeben und der idealen Absicht. Wo täglich nur um des wirtschaftlichen Betriebs willen soviel Platz versessen werden muß, da bietet die Möglichkeit, eine Menge Volks mit billigen Späßen heranzuziehen, sicherlich eine Erleichterung. Und hier ist diese Art von Späßen nun einmal Tradition. Um so kühner und interessanter wäre es ja, einmal ganz radikal mit ihr zu brechen; um so vorsichtiger ist es aber, sich ihr anzuvertrauen und im übrigen auf ihr endliches Absterben zu warten. Nun, im Burgtheater ist man vor allem vorsichtig. Die Tradition erlaubte also das ‚Husarenfieber', und der Weg der Kunst führte von da zum ‚Faust'. Diesmal mußte aber das große klassische Wagnis gleich mehrfach gesichert werden; es gab neben dem ‚Husarenfieber' noch einige andre Scherze mittlern und schmalen Kalibers. Es gab aber nur den einen ‚Faust' und sonst kaum noch irgend was Neues von Höhe oder Wert. Die ungeheure Plage mit den beiden Teilen des nie bewältigten Gedichts ließ keine andre Arbeit zu. Und das Resultat? Im ganzen — wenn man vom natürlichen Ausreifen einzelner darstellerischer Begabungen absieht — doch nur ein Fortschritt im Dekorativen. Im künstlerischen Glanz und in der zarttonigen Stimmung des Dekorativen hauptsächlich. Und das auf dem Umweg über so viel Technisches, Maschinelles, Elektrisches, Aufgebautes, Versenktes, an Seilen Gezogenes und von Balken Getragenes, daß unter der unendlichen

Mühe, den einzelnen Moment der Stimmung herzustellen, die beabsichtigte rhythmische Einheit aller Stimmungen schier verseufzte. Man mußte erkennen: je großartiger und vielfältiger eine Dichtung, desto weniger ist ihr gerade mit dieser Art dramatischer Großartigkeit und Vielfältigkeit beizukommen. Ich glaube, daß nach dieser Richtung hin der neue ‚Faust' des Burgtheaters die letzten endgültigen Beweise gegeben hat, die letzten, nicht nur an Unumstößlichkeit, sondern auch der Zeit nach. Es dürfte kein ähnlicher Versuch mit dem schwerfälligen Entfalten kompliziertester Dekorationen gemacht werden. Das soll, so hörte ich, Schlenthers Beschluß nach diesem ‚Faust' gewesen sein. So hätte diese schwerste und ernsteste Arbeit dieser Saison neben vieler lebendig wirksamer Schönheit hauptsächlich eine Negation ergeben, die übrigens, als Abschluß und Auszug so vieler Erfahrungen, keineswegs so steril zu sein braucht, wie das Wort selbst zu drohen scheint. An diesen Abschluß muß sich ein Anfang knüpfen, an die Erkenntnis dessen, was nicht sein kann, die Erwägung grundsätzlicher Neuerung. Diese gespannt zu erwarten, gibt wenigstens ein tröstliches Ahnen kommender Entwicklung. Für nächste Saison ist uns wieder ein Goethe versprochen: ‚Götz von Berlichingen'. Wird nun ernstlich der Apparat des rein Szenischen so wesentlich vereinfacht, wie es die Verzögerungen und Zerdehnungen der Faust-Abende notwendig erscheinen ließen, so muß sich gerade bei diesem an Schauplätzen, Bildern, Auftritten so überreichen Drama zeigen, zu welcher Art von neuer dekorativer Poesie die Abkehr von jener schwerfälligen Üppigkeit führen kann. Dann bleibt auch hoffentlich diese große Arbeit nicht die einzige des ganzen Jahres. Und für die Schwänke, Scherze und andern Plattheiten, die uns noch nicht versprochen sind, aber ganz sicher zustoßen werden, könnten wir dann doch mehr als einen einzigen Gegenwert an ernsthafter Schönheit und Besseres als eine verheißende Negation eintauschen. Das sind nun Wünsche und Erwägungen für die nächste Saison, während ich doch hier eigentlich auf die vergangene rückwärts blicken soll. Aber an dieser ist eben wesentlich, daß man, sowie ihr künstlerischer Kern und Wert in Frage kommt, immer hoffend und versprechend auf die nächste hinüberzeigen muß.

Auch in den andern Schauspielhäusern. Für die vielen Enttäuschungen der vergangenen Saison eine Erwartung für die nächste: Lautenburg. Er erdreiste sich in Worten und in Taten, kündige an, führe auf, versuche in seiner Art Revolutionen. Wenn er damit nur das eine erreicht, daß er die andern aus der verderblich routinierten Sicherheit ihres Betriebes aufschreckt, so hat er damit schon Gutes getan. Er ist neu, also wird man auf ihn schauen. Er verspricht viel; also wird von ihm viel gefordert werden. Er hat die Absicht, Lärm zu machen; also werden die Mitstrebenden und Mitverdienenden alles dransetzen müssen, daß auch von ihnen geredet werde. Eine Hoffnung für die nächste Saison.

Und eine weitere: Man kann kein Lustspiel von Oscar Wilde mehr bringen. Nicht weniger als drei sind im vergangenen Jahr auf wiener

Bühnen verpulvert worden. Jedes einzelne von ihnen ist reizend, aber gerade darum kann man sie gruppenweise nicht ertragen. Diese Art von Geist, in drei verschiedenen wiener Theatern dreimal verschieden umgeknetet und verkleidet, hatte schon etwas erschreckend Gespenstisches. Wenn so die Witze ohne Wahrheit und ohne Notwendigkeit hin und her flogen, da in die Versenkung fielen und dort wieder zum Vorschein kamen, von Possenvätern und von Lustspielneffen, von Blumenthal-Protagonisten und von Strindberg-Sprechern gleich wirksam und gleich stillos gesprochen, dann mußte jeder, der das Beste und Prächtigste an Oscar Wilde innig liebt, sich weit weg von dieser allzu beweglichen, unaufhörlich triumphierenden und beängstigend popularisierten Witzigkeit wünschen. Gleichgültig, ob nun die Aufführung ganz miserabel oder ganz gut war, sie hatte immer einen fatalen Zug von spät Nachgeholtem, Überflüssigem. Man freut sich, daß es überstanden ist. Und Jarno, der in der letzten Zeit fast nur noch bemüht war, seinen ‚Idealen Gatten' über die Hundert hinaufzutreiben, wird vielleicht nächstens wieder einen neuen Strindberg oder sonst etwas besonders Feines bringen.

Ihm gebührt übrigens auch ein schönes Verdienst an derjenigen Arbeit, die schließlich den bemerkenswertesten, ausgiebigsten und erfreulichsten Erfolg der vergangenen Saison geboren hat: die Freie Volksbühne. Sie hat durchaus gehalten, was sich die Erwartungsvollsten von ihr versprochen hatten. Ein neues Publikum ist da, auf Neues begierig, für Gutes dankbar, in jedem Fall aufrichtig und in keinem Fall hämisch oder zu Bösem verführbar. Ein Publikum, das die große Gabe besitzt, von Herzen gläubig zuzuhören, im vollen Vertrauen auf die segnenden Kräfte jeder Kunst und weit entfernt von der Überhebung des Bürgers über ‚seinen' Dichter. Für dieses Publikum der Liebe und Begeisterung wurde nun die Saison hindurch mit Liebe und Begeisterung gearbeitet. Und wie die regelrechten Theater zeigen, was Reichtum, Tradition, Energie, Klugheit, Berechnung oder alte Übung kann, so leisteten die künstlerischen Führer dieses Vereins, was nur die Liebe, die reine, selbstlos sachliche Liebe, der vertrauende Liebe antwortet, imstande ist. Man muß es Jarno hoch anrechnen, daß er der einzige Direktor war, der hierin etwas andres sah, als einen lästigen ideellen oder gar ökonomischen Wettbewerb. Er hat den Boden für dieses schöne Werk bereiten helfen: nun wird es hoffentlich, den guten und willensstarken Helfern zu Dank, gedeihen. Aber hier muß der Hinweis auf das Nächste und Künftige nicht mehr die Rückschau ersetzen. Gewiß, hier ist eine starke Hoffnung für später; hier ist aber auch schon fester Gewinn, in Sicherheit gebracht und denen dauernd fruchtbar, denen er bereitet worden war.

Vater Riekmann/ von Karl Strecker

Ein Akt

Personen:
Riekmann
Der Verbrecher
Der Pastor
Ein Kalfaktor

Szene: Eine Gefängniszelle. Zeit: Gegenwart

Erste Szene

Der Verbrecher. Später Riekmann

Durch ein kleines hochgelegenes Gitterfenster in der linken Kerkerwand läßt der abklingende Herbsttag einen mattgrauen Lichtkegel in die Zelle fallen, der den obern Teil der angeschimmelten Wände leise erhellt. Aus der gleichmäßigen Nacht des untern Raumes hört man das schwache Klirren einer Kette. Bei längerm Hinschauen gewahrt man dort, wo die Kette klang, einen mattweißen ovalen Fleck. Ein angstvoll gepreßter Seufzer verrät, daß dieser einsame Farbenton ein Menschenantlitz ist, emporgerichtet zu dem grauen Dämmerlicht, das in Form eines Kegelschnittes die rechte Zellenwand unter der Decke trifft. Stille. Ein Glucksen, halb wie verhaltenes Weinen, halb wie ein unterdrückter Schrei, unterbricht das tiefe Schweigen. Der Lichtkegel oben spielt mählich in die sanften Rosentöne der scheidenden Abendsonne über. Stille. —

Plötzlich klirrt ein Schlüssel im Schloß. Die Tür geht auf: der Schein einer Laterne erhellt den Raum. In dem entstehenden Luftzug beginnen die langen Spinngewebe in den Ecken wie schleierartige Vorhänge zu wehen. Man erkennt jetzt den Verbrecher, einen hagern Zwanzigjährigen mit blassem Gesicht und dunkeln Augenrändern. Seine Hände sind durch eine Kette gefesselt. Der eintretende Gefängniswärter Riekmann ist ein Sechziger mit weißgrauem, gestutztem Haar und Vollbart. Ein großer schmaler Mund unter dem bürstenförmigen Schnurrbart liegt wie ein Gedankenstrich in dem grauen Gesicht, eine senkrechte Stirnfalte über der Nasenwurzel wie ein Ausrufungszeichen, während zwei ziemlich große Ohren gleich zwei Fragezeichen an dieser seltsamen Physiognomie Schildwache stehen. Aber jede Frage, die diese Interpunktion zu der Schrift seiner Züge im Betrachter etwa erwecken könnte, wird sogleich gelöst durch den offenen Blick seiner großen, stahlgrauen, festen, gescheiten, gütigen, erfahrenen Augen. Man weiß, mit wem man die Ehre hat: mit einem Menschen . . . . . .

Riekmann (mit der Laterne die Zelle ableuchtend): Ist doch alles in Ordnung hier? (Er rückt den Schemel, vor dem der Verbrecher hockt, etwas vor und stellt ein unangezündetes Licht in metallenem Leuchter darauf) Machen Sie sich bereit, gleich wird der Pastor kommen.

Der Verbrecher (auffahrend): Der Pastor? was will der? was will der? Sie sagten doch, meine Begnadigung wäre sicher zu erwarten — (seine Augen flackern angstvoll)

Riekmann (beschwichtigend): Ja, ja; sie wird ja auch wohl kommen. Gewiß. Es ist nur für alle Fälle —

Der Verbrecher (beunruhigt): Ich will ihn aber nicht sehen! Ich brauche ihn nicht!

Riekmann: Ruhig, mein Sohn, ruhig. Es ist mal so der Brauch.

Der Verbrecher: Ich pfeife auf eure Bräuche. Sie gehen mich nichts an.

Riekmann (unbeirrt fortfahrend): Und es schadet doch auch nichts. Es vertreibt schlimmstenfalls die Zeit.

Der Verbrecher: Ein netter Zeitvertreib. Ich danke schön!

Riekmann: Still. Da bringt ihn der Kalfaktor wohl schon herauf. (Man hört Tritte. Riekmann zündet das Licht auf dem Schemel an und setzt den Wasserkrug beiseite) Bleiben Sie nur ruhig, hören Sie? recht ruhig, ganz ruhig. Ist ja alles nicht so schlimm.

Zweite Szene

Die Vorigen. Der Pastor. Anfangs ein Kalfaktor

Der Pastor (tritt ein, umflossen von einem schwachen rötlichen Lichtschein, den die Laterne eines Kalfaktors hinter ihm um seine robuste Gestalt zackt. Er ist in Amtstracht und hält ein Gebetbuch mit silbernem Kreuz in Händen. Ein kräftiger, bartloser Fünfziger mit energischen Kinnbacken, offenen grauen Augen, einem ausdrucksvollen, etwas großen Mund und breiten Zähnen. Ein braver, tüchtiger Durchschnittsmensch ohne Heiligenschein, aber auch ohne erkennbare Flecken auf seinem Beffchen): Guten Abend. (Der Kalfaktor setzt dem Pastor einen Stuhl in die Zelle und geht ab)

Riekmann: Guten Abend, Herr Pastor.

Der Pastor (auf den Verbrecher zutretend): Guten Abend, mein Sohn.

Der Verbrecher (knurrt)

Der Pastor (zu Riekmann, der sich anschickt, die Zelle zu verlassen, leise): Ist er bösartig?

Riekmann (schüttelt den Kopf): Nur desperat, sehr desperat. (Er hält die Laterne so, daß das Licht auf das Gesicht des Verbrechers fällt)

Der Pastor (erschrocken): Barmherziger Gott, wie sehen Sie denn aus. Sie sind ja in Schweiß gebadet und zittern an allen Gliedern.

Riekmann (leise): Es ist die Todesangst, Herr Pastor, vor der Hinrichtung. (Er preßt die Lippen zusammen)

Der Pastor: Fassen Sie sich, mein Freund. Tragen Sie Ihr Schicksal wie ein Mann —

Der Verbrecher (unterbricht ihn heftig): Sie haben schön reden. Das Schicksal kann kein Mensch ‚tragen', es ist unmenschlich! Sitzen Sie mal wochenlang, monatelang einsam im Dunkeln. Ohne Zerstreuung, ohne Beschäftigung, nur immer den Blutstuhl vor Augen und das zuckende Beil! Und wenn Sie schreien, werden Sie in die Zwangsjacke gesteckt! (Psychisch zusammenbrechend) Ich bin ja kein Mensch mehr, ich bin ja nur noch ein Stück Angst.

Riekmann (mit einer tiefen Sicherheit in der Stimme): Sie haben

jetzt das Schlimmste überstanden. Hören Sie nur ruhig den Herrn Pastor an. Er meint es ja doch nicht schlimm mit Ihnen.

Der Verbrecher (unwillkürlich beeinflußt vom Klang dieser Stimme): Was hat es denn für einen Zweck? Ihr wollt mich blos noch abrichten, wie das Tier für die Zirkusvorstellung.

Der Pastor (schüttelt den Kopf, daß seine Backen zittern): Trost will ich Ihnen bringen und Frieden. Weiter nichts. (Zu Riekmann) Lassen Sie mich nur machen, Riekmann.

Riekmann (sich zurückziehend): Ich bleibe auf dem Korridor, Herr Pastor. Sie brauchen blos zu rufen.

Der Pastor: Schön, Riekmann. (Riekmann ab)

Dritte Szene

Der Verbrecher. Der Pastor

Der Pastor (in sanftem Tonfall): Nun, mein Sohn — (er setzt sich auf den Stuhl)

Der Verbrecher (beißend): Wenn ich Ihr Sohn wäre, hätte man mich hier gewiß nicht eingelocht!

Der Pastor (bezwingt sich, mit leise vibrierender Stimme): Der Friede Gottes, welcher höher ist, als alle menschliche Vernunft —

Der Verbrecher (reizbar, ungeduldig): Was soll das? Nennen Sie es Frieden Gottes, wenn man einen Menschen umbringt? Öffentlich und mit Vorbedacht abschlachtet?

Der Pastor (räuspert sich. Er wächst innerlich dieser Sprache gegenüber und ist jetzt beinahe bedeutend): Ich kann ja Ihre Aufregung wohl verstehen, mein Freund — nein: unterbrechen Sie mich nicht! Ich sage mit tiefem Sinn ‚mein Freund', denn als Ihr Freund komme ich, gesandt von dem mildesten Herzen der Welt. Das einst alle zu sich kommen hieß: die Mühseligen und Enterbten und in Sünde Verlassenen. Der gerne bei den Sündern saß. (Er bemerkt, daß diese Worte nicht ungehört verhallen und fährt mit ermutigter Eindringlichkeit fort) Der da sprach: in der Welt habt ihr Angst, aber seid getrost: ich habe die Welt überwunden. (Mit dozierendem Akzent) Welche Welt hat des Menschen Sohn überwunden? Es ist die schlimme Welt da draußen, mein Freund, die Welt, die schreckt und lockt —

Der Verbrecher (hat die Hände zwischen die Knie gepreßt. Nickt): Ja, schreckt und lockt —

Der Pastor: — die droht und in Versuchung führt. Auch Sie, mein Freund, hat sie in Versuchung geführt.

Der Verbrecher (gepeinigt abwehrend): Ich weiß von nichts. Ich war den Tag nicht bei Sinnen.

Der Pastor (durch dessen priesterliche Milde die menschliche Neugier den Kopf steckt): Erleichtern Sie ruhig Ihr Herz, mein Freund, wie kam es denn?

Der Verbrecher: Davon hab ich keine Ahnung mehr. Ich muß wahnsinnig gewesen sein.

Der Pastor: Was war es denn für ein Tag?

Der Verbrecher (vor sich hinstarrend): Montag wars. Wir hatten die Woche vorher schön verdient und blau gemacht. Und einer spendierte solchen süßen Wein, den ich noch nie getrunken hatte. Mir klopfte das Blut in allen Adern. Ich war ganz fieberhaft krank. Man hat ja dann gar keine Gewalt über sich. (Er vergräbt den Kopf in die Hände)

Der Pastor: Sie haben die Tat also in der Trunkenheit begangen?

Der Verbrecher (rauh): Tat? Trunkenheit? was weiß ich? Ich weiß von nichts. Die Richter sagen ja, daß ichs getan habe. Ich weiß es nicht.

Der Pastor (in fester Absicht, der Sache auf den Grund zu kommen): Aber erinnern Sie sich denn an gar nichts mehr? War es heller Tag?

Der Verbrecher (gepackt von der Erinnerung): Heiß war es. Heißer Sonnenschein. Und so etwas wie Kieferngeruch, Kiefernwaldgeruch ist mir noch in Erinnerung. (Er zuckt ungeduldig die Achseln)

Der Pastor: Aber es muß Ihnen doch wieder einfallen, wenn Sie sich recht besinnen. (Er sieht verstohlen nach der Uhr) Erinnern Sie sich recht deutlich an den Kiefernnadelgeruch. Wie war es denn im Walde? Begegnete Ihnen da jemand? (Der Verbrecher rührt sich nicht) Sie können es doch jetzt sagen. Das Gesetz hat Sie ja doch schon verurteilt. (Eindringlicher) Mir, Ihrem Seelsorger, können Sie es doch gestehen.

Der Verbrecher (den Kopf noch immer vergraben, knurrend): Ich habe nichts zu gestehen.

Der Pastor (legt die Hand auf seine Schulter): Mann, Mann, erleichtern Sie doch Ihr Herz. Morgen stehen Sie vor dem ewigen Richter.

Der Verbrecher (auffahrend): Wer sagt das? Ich erwarte meine Begnadigung.

Der Pastor (wie zu einem Kinde): Freund, lassen Sie doch diese Hoffnung fahren.

Der Verbrecher (sieht ihn feindselig an): Ich weiß es vom Gefängniswärter selbst. Morgen früh muß die Begnadigung eintreffen.

Der Pastor: Glauben Sie doch das nicht. Es ist alles schon endgültig entschieden.

Der Verbrecher (in verzweifelter Defensive seiner letzten Hoffnung): Ja, vom Gericht. Das weiß ich. Aber der Fürst wird mich begnadigen. Er muß mich begna— Was sollte der Fürst gegen mich haben?

Der Pastor (überlegen): Der Fürst hat doch auf sein Begnadigungsrecht verzichtet. Das ist Ihnen doch offiziell schon mitgeteilt.

Der Verbrecher: — Aber Herr Riekmann sagte, es sei eine besondere Eingabe gemacht, von ärztlicher Seite, die müßte Erfolg haben.

Der Pastor (erstaunt): Das sagte Riekmann? Aber das ist ja nicht wahr.

Der Verbrecher (zitternd): Er wird mir doch nichts vorlügen. In seinem Amt!

Der Paſtor: Nun denn, wenn ich Ihnen ſage, das Schafott wird ſchon gezimmert. Ich habe es ſelbſt geſehen.

Der Verbrecher (emporſchnellend): Das kann nicht ſein. Sie lügen. Sie wollen mich blos einſchüchtern.

Der Paſtor (ſanft und überzeugend): Unglücklicher, laſſen Sie doch dieſe törichte Hoffnung fahren. Sehe ich aus wie ein Mann, der lügt?

Der Verbrecher (raſend): Ja! ſo ſehen Sie aus. Ihr alle — ihr — ohoho. (Schreiend) Alſo morden wollt ihr mich! morden! Ihr Fleiſchhauer! Schämt ihr euch nicht? O pfui! pfui! pfui! (Seine Wangen glänzen von Tränen, ſeine Augen flackern in Todesangſt, er zittert heftig)

Der Paſtor (iſt erſchrocken aufgeſprungen): Gott der Allmächtige ſchenke Ihnen Frieden.

Der Verbrecher (tobend): Wenn Gott mir Frieden ſchenken wollte, Ihr ließet es ja nicht zu. Ihr wollt ja Krieg mit mir, Krieg bis aufs Meſſer, bis aufs blanke Beil!

Der Paſtor (ſammelt noch einmal ſeine Kräfte): Frieden wollen wir. Hören Sie die große Botſchaft. Im Namen des Erlöſers, der auch für Sie geſtorben —

Der Verbrecher: Ich will aber nicht ſterben!! Sie reden von Ihrem Erlöſer. Sie ſehen mir nicht erlöſt aus —

Der Paſtor (maßvoll): Ich bin zu Ihnen gekommen, weil ich es gut mit Ihnen meinte, weil —

Der Verbrecher: Wenn Sie es gut mit mir meinen, ſo retten Sie mich aus den Händen meiner Mörder!

Der Paſtor (ſtark): Ich bin gekommen, Ihre Seele zu retten. Fürchten Sie nicht den Tod. Fürchten Sie aber das ewige Verderben.

Der Verbrecher (hält ſich die Ohren zu): Schweigen Sie. Ich will davon nichts hören.

Der Paſtor (unerſchütterlich): Bereiten Sie ſich darauf, vor Gottes Thron zu treten.

Der Verbrecher: Nein! nein! Mein Leben hat kaum angefangen. So jung noch und den Kopf abgeſchlagen, o —

Der Paſtor: Wohl iſt es ſchwer, mein armer Freund, ſo jung mit dem Tode zu ſühnen —

Der Verbrecher: Sühnen! Soll ich ſühnen, ſo kann ich es nur mit dem Leben. Was kann ein Toter ſühnen! (Weinend) Laßt mich doch nur leben! Dann will ich ja alles wieder gut machen. So viele Jahre kann ich leben. Der Tod macht alles aus, wie kann der ſühnen?

Der Paſtor: Kann Sie ein Leben locken, das immer von Kerkermauern umgeben iſt? Sie würden ja doch lebenslänglich im Zuchthaus ſitzen müſſen.

Der Verbrecher: Ganz egal. Man kann umhergehen und die Sonne ſehen. So lange man lebt, iſt alles möglich. Aber nachher — (Der Gedanke ſchüttelt ihn)

(Fortſetzung folgt)

Rundschau

Julipremieren

Dieser Juli ist auch darin abnorm, daß die Premieren, die er gebracht hat, nicht durchaus unerträglich sind. Herr Harry Walden spielt, im Neuen Schauspielhaus, auf eigene Gefahr Herrn Raffles, den Amateureinbrecher, in einem Detektivstück von Hornung und Presbrey. Er begeht den Fehler, bereits am Anfang des ersten Akts durch Blicke und Bewegungen das Geheimnis seiner Existenz zu verraten, das die Autoren, im Interesse der Spannung, offenbar erst am Ende des ersten Akts verraten wissen wollen; aber er begeht weiter keinen Fehler. Er hätte alle Anlagen, ein deutscher Le Bargy zu werden: die geschmeidige Gestalt, die elegante Nonchalance, den brutalen oder einschmeichelnden Ton, das blitzende Lächeln, die suggestiven Krawatten, die verführerischen Westen und die unwiderstehlichen Paletots. Es wäre gleichwohl zu wünschen, daß sein Ehrgeiz noch höher zielte. Er hat manchmal einfache menschliche Töne, die in Stücken wie ‚Raffles' ganz unverwendbar sind. Freilich ist das ja die große Tugend dieser Gattung, daß ihr alles Menschliche fremd ist. Darum steht sie meines Erachtens über der Art der Sudermann und Philippi. Sie ist ehrlicher. Jene Deutschen haben auch keinen andern Wunsch, als durch massive Vorgänge die breite Menge aufzuregen. Aber sie schämen sich törichterweise dieser Absicht immer ein bischen und strapazieren sich, sie zu verbergen. Prästieren Gemüt und Gefühl, Tragik und Poesie, Tiefsinn und Psychologie, suchen ihren Drahtpuppen die Haltung und den Gang von Lebewesen zu geben und wenden ihren sauersten Schweiß an einen teils geistreichen, teils herzenswarmen Dialog. Das englische Detektivstück schwitzt nie, weil es nicht unter einer Maske einherzukeuchen braucht. Es tut uns — wie gesagt, etwas später als Herr Walden — kund und zu wissen, daß dieser vornehme Herr Raffles der langgesuchte Amateureinbrecher ist, und läßt uns drei Akte lang an der wilden Jagd auf den Dieb teilnehmen. Wird er gefaßt, oder wird er nicht gefaßt, das ist die Frage, die bis zum letzten Augenblick offen bleibt und uns das Herz beklemmt und den Atem raubt. Es ist schaurig schön. Hindernisse türmen sich, werden genommen, türmen sich wieder und wieder, und an Abwechslung fehlt es nicht. Raffles wird schließlich doch nicht gefaßt, und es ist gar kein Zweifel, daß verbrecherisch angelegte Naturen durch den Anblick dieses strahlend siegreichen Bösewichts endgültig auf die Bahn des Lasters gestoßen werden können. Wahrscheinlich ist es diese Befürchtung, die unsre staatserhaltenden Kritiker so unnachsichtig gegen das ganze Genre macht. Ich fühle mich leider nicht berufen, die Phantasie und die Moral der untersten Volksschichten zu behüten, kann mich beim besten Willen nicht an dem Kampf gegen Hintertreppenromane und Kinematographentheater beteiligen und frage vor einem kunstfremden Stück wie ‚Raffles' nur, was es als Erzeugnis eines robusten Theaterhandwerks, als Exempel einer pfiffigen Bühnenarithmetik bedeutet. Als solches braucht man es nicht zu schelten. Es ist so anspruchslos wie reinlich. Es begnügt sich mit lobenswertestem Instinkt, ein sicher

funktionierender Mechanismus zu sein. Wo es sogenannte menschliche Empfindungen, Liebe und Freundschaft, Rachsucht und Haß, ins Spiel führt, stellt sich immer rechtzeitig heraus, daß sie uns nicht etwa rühren oder erschüttern sollen, sondern daß sie nur die Handlung an einem gefährlichen Punkt als nackte Requisiten vorwärtsbringen müssen, ganz wie andre Requisiten auch: ein Etui, ein Tabaksbeutel, ein Revolver, eine Strickleiter, oder wie das Uhrgehäuse, durch das der verfolgte Raffles sich in den bergenden londoner Nebel rettet. Warum denn nicht? Ergeh es ihm gut! Er war uns weder mit Esprit noch mit Sentimentalität lästig gefallen und hatte überhaupt einer Fülle von unangenehmen Eigenschaften ermangelt, deren Abwesenheit bei der Beschaffenheit unsrer Dramatik — der aufgeführten — für die Abwesenheit aller wertvollen Eigenschaften bereits zu entschädigen vermag.

Auch das zweite Julistück kam aus dem Ausland. Man hat sich angewöhnt, das Kleine Theater wegen dieser Auslandssucht zu tadeln oder gar zu schmähen. Doch wohl mit Unrecht. Ein Direktor hat nicht zu fragen, woher ein Stück stammt, sondern ob es gut oder schlecht ist. Ein gutes Stück mag von einem Botokuden sein; ein schlechtes kann kein Patriotismus retten. Es ist ja auch, bei der zunehmenden Spezialisierung unsrer meisten Theater, wirklich kein vernünftiger Grund vorhanden, warum es in einer Stadt wie Berlin nicht ein spezifisches Auslandstheater geben soll. Einem Stück wie Gustav Esmanns ‚Vater und Sohn' ist weniger vorzuwerfen, daß es von einem Dänen herrührt, als daß dieser Däne kein größerer Dramatiker gewesen ist. Er hat einen Anekdoteneinfall gehabt und hat ihn uns mit einer Umständlichkeit erzählen zu müssen geglaubt, der die Geduld keines Zuhörers gewachsen ist. Wenn der Sohn am Anfang des zweiten Akts aus China zurückkehrt, wohin ihn der Vater einer Liebschaft wegen geschickt hat, dann bemerkt auch eine minder bemittelte Intelligenz, daß es inzwischen den Vater gepackt hat, daß jetzt der Sohn ihn bevormunden wird, daß der Vater aber eine bessere Wahl getroffen hat als der Sohn, und daß ihm dieser darum seinen kindlichen Segen nicht verweigern kann. Und genau so kommt es auch im dritten Akt. Der Witz soll darin bestehen, daß sich nach sieben Jahren die Aussprache zwischen Vater und Sohn mit allen Begleitumständen und Zwischenfällen fast wörtlich wiederholt. Da Kürze dieses Witzes Seele nicht ist, und da obendrein der zweite Akt durch ein unorganisches Sprechcouplet über die alte und die neue Welt gleichfalls unmäßig aufgeplustert ist, so wäre das Stück, trotz manchen humorhaften Nettigkeiten des Dialogs und der Charakteristik, vermutlich doch ganz unerträglich, wenn es nicht zwei überaus dankbare Rollen hätte. Sie können kaum verfehlt, aber auch nicht leicht zu größerer Wirkung gebracht werden als der Sohn durch Herrn Otto Gebühr und seine chinesisch-amerikanische Frau durch das deutsch-italienische Fräulein Angelina Gurlitt. Von diesen beiden frischen und frohen jungen Leuten scheint er der reifere Schauspieler, sie die reichere Natur. Wie er um sieben Jahre älter, voller und fester wurde, das bewies, bei solcher Einfachheit, eine nicht alltägliche Fertigkeit. Aber wie sie herumging und zwitscherte, wie sie lächelte und lachte, das war so anmutig, so vornehm, so ursprünglich und selbstverständlich, daß Brahm gut täte, dieses junge Ding in die schützende und erziehende Gesellschaft der Lehmann zu nehmen.

S. J.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lessen, Berlin W. 9

Die Schaubühne
18. Juli 1907
III. Jahrgang Nummer 29

Mahlers Scheiden/ von Richard Specht

Mahler geht. Verläßt das Haus, in dem er zehn Jahre lang ein Bringer neuer musikdramaturgischer Werte war. Die ihn und sein Werk, sein zukunftweisendes Schaffen und sein gegenwartstarkes Beispiel lieben, vermögen es nur schwer, sich jenes Haus ohne ihn zu denken, dem es die stolzeste Zeit seiner Geschichte dankt. Aber viel weniger leicht ist es begreiflich, daß er bei seinem tiefen Widerwillen gegen das eigentliche Theatergetriebe mit seinen fortwährenden Halbheiten und Kompromissen, gegen alles ‚Beiläufige' und Restvolle diese zehn Jahre auszuharren vermocht hat, an einem Repertoiretheater, dessen ganzes Wesen es auch im höchsten Glanz bedingt, daß die Abende wahrer Kunsterfüllung zu den Glücksfällen zählen müssen. Ein unerträgliches Gefühl für ihn; und das gleiche, das einst Richard Wagners Abwendung vom Tagestheater verursacht hat. Diese Abwendung war auch für Mahler schon seit Jahren eine beschlossene Sache, und dieser Entschluß ist — man muß es den immer aufs neue auftauchenden Perfidien gegenüber immer aufs neue sagen — aus rein innerlichen Gründen und aus gar keinen äußerlichen heraus seit vielen Monaten zu einem unwiderruflichen geworden.

Trotzdem geht er zu früh. Denn er geht mit Ekel im Herzen und hätte doch, mit Stolz und Freude auf ein Vollendetes zurückblickend, in ruhiger Befriedigung scheiden können und sollen. Der große Zyklus ‚Deutsche Oper' sollte noch vollendet werden, von Gluck, Mozart, Beethoven, Weber und Marschner über Wagner bis zu Götz, Nicolai und Cornelius reichend, ein Denkmal einer neuen Darstellungsart, die den bayreuther Gedanken auf alle teuern Tondramen überträgt, für jedes Werk dessen eigenen musikalischen und szenisch-malerischen Stil aufspürt, dramatische Beziehungen herstellend, deren feurige Verlebendigung aus oft nur schüchternem Keime dem Ganzen eine vorher ungeahnte nachdrückliche Prägnanz und organische Kraft gibt. Ein Denkmal, das jetzt unvollendet dasteht: kleinlicher Neid, vergiftete Eitelkeit sind schuld an dem Torso. Was dasteht, ist herrlich genug und zeigt die gewollte Tat: den Beweis, welche Kunst-

feste an einem allabendlich spielenden Opernhaus möglich zu machen sind. Daß Mahler zu der in lebendigster Menschlichkeit und in zartestem Griechentum leuchtenden ‚Iphigenie' nicht den ‚Orpheus', zum Mozartzyklus, zu der ergreifend verhaltenen Innigkeit des ‚Fidelio' und der glänzenden Romantik der ‚Euryanthe' nicht Marschner und den übrigen Weber, zu ‚Lohengrin' und ‚Rheingold', zur verzehrenden, leidensvollen Intensität des ‚Tristan' und zu der schmerzverklärten Größe der diesjährigen ‚Walküre' nicht noch ‚Tannhäuser', ‚Siegfried', ‚Götterdämmerung' und ‚Meistersinger', zu den ‚Lustigen Weibern' und der in herbster Heiterkeit bezwingenden ‚Widerspenstigen' nicht noch den närrisch lieben, phantastisch feinen Humor des ‚Barbier von Bagdad' fügen kann, daß er all denen, die seine Art, diese Werke nachzuschaffen, ahnen können und deren Ahnung dann jedesmal in solch erschütternder Weise überboten worden ist, jene ganze Reihe köstlicher Schöpfungen schuldig bleiben muß, dieses Aufgeben eines so prachtvoll unbeugsam Begonnenen ist in seinen Ursachen tief entmutigend für alle, denen lebendige Bühnenkunst und die Möglichkeiten ihrer Entwicklung noch am Herzen liegen.

Man könnte sich vielleicht einigermaßen damit trösten, daß durch Gustav Mahler ein großes Beispiel gegeben worden ist, das, wenn es überhaupt wirksam zu werden vermag, längst hat wirken müssen. Ein Beispiel, das in Wahrheit unsre Kultur gefördert hat — jenen, die sich herablassend lächelnd über diese ‚kühne' Behauptung ‚nicht weiter aufregen' wollen, möge man nur ihren guten Schlaf weiter gönnen — und nicht nur durch das persönliche Vorbild: durch die Freiheit eines von allem Kleinen und Alltäglichen unbeeinflußten Lebens, durch eine Unbekümmertheit und Unabhängigkeit des Geistes, die allem ‚Wienerischen' freilich fremd und schroff erschien, durch ein fortwährendes Sichverbrennen in künstlerischer Betätigung. Der Geist, der aus all dem sprach, wird fühlbar, wenn man mit dem letzten Theaterarbeiter des Opernhauses redet; um vieles mehr bei den Sängern, die er über ihr Höchstes aufzupeitschen wußte, und die er aus einer um ein paar ‚Stars' gruppierte Vokalistenschar in ein organisches Ensemble zu verwandeln vermochte; am meisten beim Publikum, bei dem er tatsächlich eine erziehliche Wirkung hatte. Er hat die Empfänglichen geschult, ein Werk als Ganzes auf sich wirken zu lassen, statt der Einzelleistung einiger ‚Lieblinge'; hat sie gelehrt, es als Roheit zu empfinden, wenn dieses Ganze durch verstümmelnde Striche oder entstellende Sängervirtuosität gestört wird; hat sie gezwungen, bei den ungekürzten Werken Wagners bis lange nach Mitternacht andächtig zu bleiben, rechtzeitig zu kommen und nicht vorzeitig zu gehen. Auch das ist nichts Kleines: wer weiß, was es in Wien heißt, gegen das ‚Sperrsechserl' anzukämpfen, und welcher Heroismus dazu gehört, wird die Kraft des Künstlers einzuschätzen wissen, der ein ganzes Auditorium zu solcher Vergessenheit zu bringen fähig war.

Die ungeheure Vereinsamung des großen Menschen kann überhaupt nicht deutlicher werden als in diesem Fall. Ein Theaterleiter von höchster

Künstlerschaft, den man sich nur von allen Seiten umdrängt denken kann, von lernfähigen Künstlern, genießend Empfangenden und verstehend fördernder Kritik, steht so allein, wie es eben nur der ‚stärkste Mann' vermag: als unbequem empfunden in seiner flammend rastlosen, alles neu wertenden Arbeitsintensität, in seinen Zielen verkannt, von den wenigsten in seiner Leistung unterstützt und entlastet; kaum daß es ihm jemals gegönnt war, in Ruhe schaffen zu können, ohne daß sich an jeden seiner Schritte verzerrende Feindseligkeit, heimtückisch hindernde Böswilligkeit und Klatschsucht geheftet hätte. Er hätte ja so leicht ein ‚beliebter' Direktor sein können: mit einem bischen mehr künstlerischer Beugsamkeit, mit etwas weniger Abneigung dagegen, sich gegen Reporter ‚auszusprechen' oder aristokratische Soireen zu besuchen, statt durch Arbeit und Taten zu zeigen, was er vermochte. Der Ekel würgt einen, wenn man daran denkt, mit welchen Mitteln gegen ihn gekämpft worden ist; mehr noch, wenn man denkt, daß diese Mittel wirksam waren. Es ist hier nicht am Platz, die Beckmesserschar Revue passieren zu lassen; ihre skurrilen Gestalten in ihrer sterilen Beschränktheit oder ihrer frivolen Unproduktivität näher zu betrachten und ihre Motive klarzulegen, bleibe andrer Gelegenheit vorbehalten. Aber die Einwände, mit denen von der ganzen Phalanx — nur ein oder zwei redliche Förderer und kaum ebensoviel redliche Gegner sind auszunehmen — gegen Mahler ohne Protest angekämpft werden durfte, müssen einmal ans Licht gezogen werden.

Vor allem: man macht es ihm zum Vorwurf, apathisch geworden zu sein und in seiner Arbeitskraft nachgelassen zu haben. Ruft man sich blos die letzten zwei Jahre zurück: den Mozart-Zyklus allein mit dem interessanten dramaturgischen Experiment der Don Juan-Inszenierung, mit der innigen, verklärten Kindlichkeit der ‚Zauberflöte'-Vorstellung, den in beschwingter Lustspielseligkeit gleichsam entmaterialisierten Abenden von ‚Cosi fan tutte' und der ‚Entführung' und — vor allem — mit dem ‚Figaro', in seinem unirdisch heitern, in Glück und Helligkeit hinschwebenden Ton der Gipfelpunkt idealer Komödie — dieser Zyklus allein hätte genügen können, der wiener Oper die Suprematie zu sichern, und in jeder andern Residenz wären die gleichen Vorstellungen zu europäischer Berühmtheit gelangt. Dazu aber kamen noch — neben fünf oder sechs wenig erfolgreichen Neuheiten — die unvergeßliche ‚Iphigenie', ein griechisches Vasenrelief in Musik und Aktion aufgelöst; die köstliche ‚Widerspenstige' und die ‚Walküre', ein aufrüttelndes Erlebnis in ihrer schwermutvollen Tragik, ein Enthüllen neuer Klänge durch bloßes Tilgen jahrelang hingeschleppter Gewohnheiten, ein unerhört eindringliches Zusammenwirken orchestraler, gesangsdarstellerischer und malerischer Macht. Zwei Jahre, die wohl der Neid jeder andrer Opernbühne sein könnten, und die, wenn sie wirklich das Ergebnis einer ‚nachlassenden Arbeitskraft' waren, nur zeigen, was diese Kraft vorher schon vermocht hat.

Dann: er habe ein berühmtes Ensemble zerrissen und kein neues geschaffen; und er habe Stimmen durch Überanstrengung ruiniert. Wobei man nur immer vergessen hat, die Namen dieser zugrunde gerichteten Sänger zu

nennen: denn daß Winkelmann und Schrödter unter seiner Leitung alt geworden, Reichmann gestorben ist, werden ihm wohl die Verstocktesten nicht zum Vorwurf machen wollen. Es ist wahr: van Dyck und Naval, die Walker und die Renard haben dem wiener Opernhause den Rücken gewendet — die Renard, weil die Gräfinnenkrone sie fortlockte, und nicht weil der Direktor ihr die künstlerische Tätigkeit verleidet hatte; die andern drei allerdings auf Mahlers Veranlassung, weil die Renitenz ihrer verletzten Eitelkeit eine mühsam errungene Disziplin ernsthaft zu gefährden drohte. Wie denn überhaupt fast alle ‚Affären' durch Unbotmäßigkeit indolenter Sänger entstanden sind. In all diesen Fällen war Mahler künstlerisch im Recht, weil es ihm immer nur um die Sache, niemals um die Person zu tun war. Mag sein, daß er manchmal milder und für menschliche Schwächen verzeihender hätte sein können; daß manchmal — nicht oft — die gegenseitigen Motive verkannt worden sein mögen. Sicher aber hat Lilli Lehmann in einem famosen — an eine andre Künstlerin gerichteten — Brief das Wahre getroffen, wenn sie Mahlers Schroffheit durchaus begreiflich findet: nicht nur weil sie seiner nach künstlerischer Vollendung atemlos ringenden Leidenschaft entstammt, sondern vor allem deshalb, weil sie fast niemals gegen ernstlich arbeitende Künstler, sondern beinahe immer nur gegen die Unfähigen und Widerstrebenden gerichtet war. Und selbst wenn bei all diesen Zusammenstößen zwischen einem Feuerkopf von asketischer Selbstdisziplin und fanatischem Kunstdrang einerseits und selbstgefälliger Lässigkeit anderseits auch der einzelne schmerzlich getroffen worden sein mag, selbst wenn dem künstlerischen Königsgedanken, aus einem Repertoiretheater eine Anstalt im Wagnerschen Sinn zu schaffen, Opfer gebracht werden mußten — das Ganze war dieser Opfer wert. Und dieses Ganze ist reich genug. Der Vorwurf eines lückenvollen Ensembles wird illusorisch, wenn man die erlesene Reihe an sich vorüberziehen läßt: die Mildenburg und die Gutheil-Schoder, Erik Schmedes und Leo Slezak, Weidemann und Demuth, Hesch und Mayr, Selma Kurz, Lucy Weidt und Elsa Bland, Berta Förster-Lauterer und Laura Hilgermann, Hermine Kittel, Fritz Schrödter, Hans Breuer und all ‚die Kleinen von den Seinen', Rita Michalek, Berta Kiurina, Elise Elizza, Alex Haydter, Maikl, Leuer, Moser — auch sie alle von einer künstlerischen Qualität und einer geistigen Schulung, die immer erst bei Gastspielen in fremden Städten recht gewertet, bei uns aber — eben des Übergewichts so vieler starker Erscheinungen halber — zumeist nicht nach ihrem Verdienst eingeschätzt wird.

Ich habe in diesen Blättern, ob nun von einzelnen Künstlern oder von Gesamtleistungen zu berichten war, fast immer von Mahler zu sprechen gehabt: seine Art, zu schaffen, hat all diesen Darstellungen den Hintergrund gegeben, und sie aufs neue in Formeln zu bringen versuchen, wäre überflüssige Wiederholung. Auch die Einwände, die erhoben werden dürfen und die zumeist in den Grundbedingungen des Repertoiretheaters begründet sind, habe ich (in dem Artikel ‚Vom wiener Opernwesen') klarzulegen getrachtet. Aber selbst wenn jene Einwände, an sich und nicht nur relativ betrachtet, Berechtigung

haben könnten — sie fallen in nichts zusammen vor der Erwägung, daß hier ein ganz großer Künstler, ein Neuschöpfer und Unterweiser höchsten Stils, auf dem Höhepunkt seiner Kraft entmutigt und angewidert die Hände in den Schoß legen muß, weil hämische Besserwisserei, gehässige Negation und persönliche Intrigue es so wollten. (Wobei sich noch dazu die leidige und sehr ungern angeschlagene Frage aufdrängt, ob all das hätte geschehen können, wenn es nicht der ‚Jude' Mahler gewesen wäre. . .) Man hat versucht, der ‚Vertreibung Mahlers' — gegen die auch das mannhafte Eintreten Julius Korngolds in der Neuen Freien Presse nichts vermochte — jene Hans Richters als den schwerern Verlust gegenüberzustellen. Mit Unrecht. Hans Richter, in seiner Jugend von Wagnerschem Geist getragen und damals eine Erscheinung von beglückender Kraft, in seinen letzten Jahren — bei aller Großzügigkeit der Orchestergleitung — immer unbegreiflicher in seiner zunehmenden Nachlässigkeit und im Kleinlichen seines im übrigen immer bühnenfernen Wesens, hat den Glücksfall erlebt, mit dem bayreuther Werk aufzuwachsen und es an die spätere Stätte seines Wirkens übertragen zu dürfen. Ein Glücksfall, der sich sicherlich auch mit Verdienst verkettet hat; eine Mission, die kulturfördernd war, ohne daß der Missionar es zu sein brauchte. Mahler hat solche Gunst des Schicksals nicht gehabt: in seine Wirkenszeit fällt die trostloseste Unproduktivität deutscher Opernmusik und die Wiedergabe des fesselndsten Werks der Epoche, die ‚Salome', hat — mit ein Grund zu seiner endgültigen Verstimmung — eine einsichtslose Theaterbehörde untersagt. Nicht in dem, was er vorführte, sondern in der großen Art, wie er es tat, in seiner immerfort vom Höchsten an- und aufgeregten, an- und aufregenden Persönlichkeit, in seinem Beispiel ganz individuell gehorsamer Kunsterfüllung ist er als künstlerische Erscheinung ein Kulturfaktor, wie es Richter — der übrigens nur durch verwundetes Selbstgefühl und materielle Wünsche ‚vertrieben' wurde — nie gewesen ist.

Den besten Menschen Wiens, die erst jüngst laut ihre Verehrung für Mahlers großes und freies Wesen verkündet haben, kann das Gefühl des Verlusts seiner Wirksamkeit nur dadurch ein wenig gemildert werden, daß dieser Verlust vorläufig noch nicht eintritt. Es entspricht ganz seinem ernstlichen und vornehmen Wesen, daß er trotz aller Bitterkeit das ihm teure Institut nicht dem Zufall ausliefert, ebenso wie es ihm entsprach, allen Demonstrationen und Ovationen auszuweichen, den Zyklus ‚Klassische Meisterwerke' — Gluck, Mozart, Beethoven — noch einmal auf das Unvergeßlichste zu leiten, ohne selbst den ihm Nahestehenden zu sagen, daß er zum letzten Mal in diesem Hause den Taktstock ergriffen habe — und erst danach seinen unerschütterlichen Entschluß auszusprechen. Jetzt wartet er, bis er die Leitung des Hauses vertrauensvoll einem würdigen Nachfolger übergeben kann. Dieser Nachfolger wird wirklich ‚schwere Arbeit' haben — wenn auch nicht in dem hinterhältigen Sinn einer vielbesprochenen, zum mindesten seltsamen Depesche Richters. Aber es wird ihm schwer werden, weil die Maßstäbe für unsre Opernleistungen gefährlich hohe geworden sind. Er wird nur dann nicht

zu bedauern sein, wenn er die Eigenschaften erfüllt, die jüngst in geradezu naiv theaterfremden Forderungen postuliert worden sind, Forderungen, die jeden Kenner des Theaterwesens verblüffen müssen, wenn sie — nebst andern — von einer Repertoirebühne allabendlich glänzende Aufführungen, nur Künstler ersten Grades und die Entlassung aller Mittelmäßigkeiten verlangen, und die den Opernleiter als den besten hinstellen, der kein schaffender Musiker und kein Dirigent, überhaupt kein Künstler sein soll, sondern ungefähr das Seitenstück zu einem Bibliothekar, der blos die wichtigen Werke seiner Zeit erwerben und einordnen muß und ihre Nachschöpfung andern zu überlassen hat. Die Erfüllung solcher Forderung und deren Folgen vermag man an einem Beispiel in nächster Nähe zu sehen: es wäre ein zweiter Schlenther. Er ist all jenen zu gönnen, die sich danach sehnen.

Mahler aber geht. Spinnt sich in sein eigenes Schaffen ein und geht für einen Teil des Jahres zu Conried nach Newyork, um dort, ohne sich im geringsten um die Leitung der Bühne zu kümmern — das ist für ihn abgetan — an zwei Abenden der Woche zu zeigen, welche künstlerische Qualitäten einem derartigen Unternehmen aufzudrücken sind. Bezeichnend genug, daß man ihm nicht in Deutschland — wenn schon nicht in Wien selbst — Gelegenheit zu künstlerisch wertvoller Tätigkeit gegeben hat und sein Können Herrn Conried überläßt. Auch ein Gralsraub. Wenn schon in rechtlichster Form und durch die verschuldet, die das Hüteramt versäumten.

Der heimliche Bacchant/ von Julius Bab

Den kühlen Marmor schlägt ein Atlasschuh.
Aus schwarzem Lorbeer hebt sich die Fontäne
und fällt herab in lässig schwerer Ruh.

Und er erwidert:
„Lieben Sie nicht jene
gemessne Kraft, die schön gerundet fällt,
mehr als des Wildbachs prahlerisches Gleiten?"

Sie aber spricht: „Sie morden mir die Welt
mit Ihren höhnischen Gelassenheiten!
So leicht hebt man den Krug, der nichts enthält!"

Er aber lächelt, und sein Lächeln streift
den weißen Leib, der schlank aus Wassern reift
und schwarz der Bäume Mantel um sich schlingt.
In seine aufgetanen Sinne dringt
silbern der Klang von fernen Tamburinen — —
da geht der Zug — dumpf dröhnt der Becken Erz —
Mänaden bäumen sich, dem Gott zu dienen.

Geheim in Pantherſprüngen geht sein Herz.

Shakespeare im heutigen England/ von Frank Freund

Bei Beerbohm Trees berliner Gastspiel wurde in dieser Zeitschrift ein etwa hundert Jahre altes Urteil Ludwig Tiecks über die Behandlung Shakespeares in England zitiert, das ebenso absprechend lautete wie die berliner Kritik über die Treeschen Darbietungen in diesem Jahre des Heils. Zeitlich ungefähr in der Mitte zwischen diesen zwei Urteilen hat Theodor Fontane in seinen englischen Studien (Aus England. Studien und Briefe über londoner Theater, Kunst und Presse. Stuttgart 1860, Ebner & Seubert) kritische Betrachtungen über englische Shakespeare-Aufführungen veroffentlicht, die doch recht anders klingen. Da heißt gleich der erste Satz: „Zu unsern mannigfachen Einbildungen über England gehört auch die, daß wir den Shakespeare häufiger und besser spielten als ein Engländer selbst." Und weiter: „Der Hochmut, mindestens das Gefühl der Überlegenheit, mit dem man sich bei uns daran gewöhnt hat, auf die englischen Bühnenzustände herabzusehen, ist meinem Erachten nach völlig unangebracht und hat nicht mehr Anspruch auf Geltung als die übliche Beurteilung der englischen Küche, deren ganzer Fehler auch darin besteht, daß sie anders kocht, als wir zu essen gewohnt sind." Tiecks Urteil fußt auf einigen Reiseeindrücken; die berliner Kritik auf den Eindrücken einer Woche, innerhalb deren eine einzige londoner Truppe einige Vorstellungen gab. Fontane dagegen hat mehrere Jahre in England gelebt und hat wirklich das englische Theater und nicht weniger das Volk, seine Traditionen, seinen Geschmack, seine Organisation studiert. Nach dem nun, was ich hier in mehreren Jahren gesehen und kennen gelernt habe, meine ich: Fontane hat mit offenem Auge gesehen und mit unvoreingenommenem Geist geurteilt. Da könnte man freilich vermuten, daß es zwischen der Zeit vor hundert Jahren und unsern Tagen eine Art Blüteperiode des englischen Theaters gegeben hat, die Fontane gerade erlebt hat. Dem aber ist nicht so. Fontane selbst gibt sich in seinen Ausführungen die größte Mühe, nachzuweisen, daß seine Shakespeare-Aufführungen offenbar in vielem noch auf alten, bis auf Shakespeare selbst zurückgehenden Traditionen beruhen; und bei den paar Erwähnungen, die er dem zeitgenössischen Schauspiel zuteil werden läßt, zeigt es sich deutlich genug, daß zu seiner Zeit von einer besondern Blüte englischer Bühnenkunst nicht die Rede sein kann. Shakespeare-Darstellung und -Inszenierung aber ist bis zu einem gewissen Grade doch immer von den allgemeinen Theaterzuständen der Zeit abhängig, und das englische Theaterleben der Gegenwart ist, wie William Archer in seiner trefflichen Übersicht in der Encyclopaedia Britannica dartut, trotz allem und allem im Aufsteigen begriffen. Es steht an innerer Lebendigkeit und Originalität auf einer bedeutend höhern Stufe als während der vergangenen Zeiten. Das ist auch in der Behandlung bemerkbar, die Shakespeare jetzt hierzulande zuteil wird.

Es ist ein Jammer, daß die zwei teutonischen Völker kulturell und namentlich künstlerisch so wenig von einander wissen und darum so wenig von einander verstehen. Das kommt zum Teil daher, daß nicht genügend gegenseitiges Interesse vorhanden ist und dementsprechend sich fast niemand findet, der das Werk der Vermittlung unternehmen mag. Wer würde wohl heute in Deutschland eine Zeitung finden, die Artikel von dem Umfang und der detaillierten Darstellung der Fontaneschen Studien aufzunehmen bereit wäre! Selbst Monatsschriften würden dankend ablehnen, und käme auch ein wohlbekannter Mann; Fontane aber war damals, als er aus London schrieb, noch nicht der große Name. Die sonst so eifrig nach dem Ausland schielenden Deutschen begnügen sich fast ausschließlich damit, das londoner Theaterreferat den politischen Zeitungskorrespondenten im Nebenamt anzuvertrauen, und wünschen von ihnen nur gelegentliche kurze Notizen über irgend welche außergewöhnlichen Vorkommnisse; erwarten zugleich auch als selbstverständlich eine Verspottung dieser Vorkommnisse, da es ja eben von vornherein feststeht, daß das Theater hier unter aller Kritik ist. Dazu kommt, daß diese politischen Korrespondenten selten selber ins Theater gehen, denn Plätze werden ihnen so gut wie nie zur Verfügung gestellt, und Preßmenschen zahlen bekanntlich nicht gern für Theaterbilletts. Diese Herren lesen also meistens ein paar Zeitungsberichte und bauen daraus ein Artikelchen zusammen. Sogar Korrespondenzen, die für eine ganze Reihe hervorragender, auf ihren Namen und ihr literarisches Prestige stolzer Zeitungen berichten und sich sehr wohl eine Hilfskraft für diesen Teil der Berichterstattung leisten könnten, sogar sie begnügen sich mit Kritiken aus zweiter Hand und benutzen natürlich meist die abfälligen, ohne sich um den Grund zu kümmern, warum das Urteil absprechend ist. Daß man aber auf allerlei Erscheinungen achtete, die nicht mit der großen Reklametrommel urbi et orbi ausgerufen werden, auf die vorzüglichen Leistungen der British Empire Stage Society, der Elisabethan Stage Society, der Stage Society, der Pioneers und andrer Körperschaften, die gegenüber dem kommerziellen Theater einen guten Teil des hoffnungsreichen londoner Kunstlebens darstellen, das wäre ein vergebliches und auch ein ungerechtes Verlangen: denn die Arbeitslast eines londoner politischen Korrespondenten ist wahrhaftig nicht leicht, und er ist froh, die Abende für sich zu haben.

So weiß man also bei uns — wenigstens im größern Publikum — so gut wie nichts über die hiesigen Bühnenzustände, das hiesige Drama, die hiesige Darstellungsart, die hiesige Shakespeare-Behandlung. Als Tree nach Berlin ging, ließ er ausdrücklich verkünden, er wolle nur zeigen, wie Shakespeare auf seiner Bühne, nicht wie er allgemein in England dargestellt werde. Man nahm ihn aber einfach als Typ, einzigen Typ und verurteilte nun in Bausch und Bogen. Meines Wissens wurde nur in diesen Heften auf Forbes Robertsons Erscheinung hingewiesen, die darauf schließen ließe, daß hier auch eine andre Shakespearekunst bestehe. Und das stimmt. Man mache sich nur klar, daß Tree für das große, nach Augenlust und Augen-

weide lechzende Publikum sorgen muß, um sein großes Theater etwa hundert bis zweihundert Abende hintereinander zu füllen, da er mit weniger Aufführungen nicht auf seine Kosten käme; und daß seine Aufführungen gezwungenermaßen sich dem populären Geschmack anpassen müssen, der nie und nirgends mit den strengen Forderungen hoher Kunst zu tun hat. Tree rechnet es sich als Verdienst an, daß er auf diese Weise Shakespeare überhaupt wieder populär gemacht hat, und daß er im allgemeinen den künstlerischen Geschmack eines kleinen, prosaischen Publikums weckt. Dem sei, wie ihm wolle. Tatsache ist, daß neben diesen Darbietungen andre vorhanden sind, die den von uns gestellten Forderungen ganz anders entsprechen, ja daß dann und wann Darstellungen geboten werden, wie wir sie in Deutschland kaum zustande bringen können. Tatsache ist, daß hier viele äußerst rührige Kräfte am Shakespeare-Werk sind und daß von einer faulen, bequemen Stagnation nicht die Rede sein kann. Man wird für diese erstaunlichen Behauptungen Beweise verlangen.

Da zieht seit Jahren in den englischen Provinzen die Shakespeare-Truppe F. R. Bensons herum, die fast alle Stücke des Dichters, selbst Heinrich den Sechsten und Heinrich den Achten, in ihrem Repertoire hat. Die Truppe, meist aus jüngern Mitgliedern bestehend, die später oft genug zu Ansehen und Berühmtheit gelangen, ist nicht ersten Ranges, ja zeigt vielerlei Mängel; namentlich fällt auch hier ein oft hohles Deklamieren unangenehm auf. Aber einmal hält sie sich mit schuldigem Respekt an des Dichters Werk, das sie weder zerstückt, noch mit allerlei Zutaten ‚verbessert'; sodann spielt sie meist gut zusammen, legt nicht den Ton auf eine Glanzrolle, sondern läßt jedem seinen Teil. So werden die Proportionen der Werke in ihrer Ursprünglichkeit gewahrt, und diese können ihre gewollte Wirkung ausüben. Hier also sind gute Prinzipien vorhanden; nur fehlen eben erste Kräfte zur Durchführung. Auch das Prinzip des Sprechens ist im Grunde richtig. Man lasse jedem das Seine: wenn Shakespeare von Prosa zum Vers übergeht, so hat das eine innere Bedeutung, die äußerlich bemerkbar werden muß. Die poetische Sprache und der rhythmisch gegliederte Vers verlangen ihre eigene Behandlung. Sie heben sich ab und empor aus der sie umgebenden Prosa. Nicht eine gegenseitige Annäherung, ein Verschleifen, sondern ein Stil, der beiden in ihrer Eigenart gerecht wird, muß Shakespeares Stil sein. Rhythmus und Melodie der Sprache machen einen bestimmten Eindruck auf das äußere Ohr, der sich auf das innere weiter verpflanzt, bis das ganze Blut in diesem Rhythmus ebbt und flutet und Körper, Seele und Geist ergreift. Dieses mächtigen Hilfsmittels der Kunstübertragung sollte man sich aus falsch verstandenen realistischen Theorien entschlagen? Nur weil Geist und Herz der Spieler so oft tot oder wenigstens kleinlich und ängstlich, nicht groß und frei ist, wird das rhythmische Sprechen zum öden Deklamieren, hinter dem kein menschlich Fühlen und Begreifen steht. Sobald sich dieses aber findet, erlebt man klopfenden Herzens das große, gigantische Schicksal mit, das den Menschen erhebt, wenn es den Menschen

zermalmt. Eine solche Aufführung war der ‚Othello' während der jüngst vergangenen stratforder Shakespeare-Feier.

Über den Shakespeare-Stil braucht man sich hierzulande keine Skrupeln zu machen, wie in Deutschland. Die prosaischen, namentlich die komischen Partien spielt man flott drauf los in einem gewissen ‚Naturburschentum', das schon Fontane angenehm auffiel. Der Vers wird als solcher betont und, eben je nach der künstlerischen wie rein menschlichen Qualität der Spieler, zum Träger bloßer Deklamation mit stereotyper, opernhaft unwahrer Gestikulation und Mimik, oder aber zum Übermittler feinster Seelenregungen, tiefster Herzenserschütterungen, ungeheuerster Ausbrüche einer gequälten Menschenbrust. Durch die Natur des Verses werden diese Ausbrüche in Banden der Kunst gehalten, bleiben sie Material des Dichters, das er im ‚Spiel' dem Zuschauer vorführt. So geht bei aller Fortgerissenheit das Bewußtsein, einem ‚Spiel' beizuwohnen, dem Zuschauer nie verloren, und es kann sich jene Art künstlerischer und wirklich erhabener Ironie einstellen, die allen wahrhaft großen Dichtern eignet, und deren von irdischen Menschenfesseln befreiende Übertragung auf den Zuhörer den größten Triumph der Kunst darstellt.

Um den Shakespeare-Stil ganz zu treffen, dazu gehört nicht nur eine in gewissem Grade noch lebendige Tradition, sondern auch die Sprachzugehörigkeit. Man kann unsre deutschen Übersetzungen noch so gut und treffend finden: sie bleiben doch Notbehelfe; den innern Rhythmus, den tiefsten Gehalt der Worte können sie nicht wiedergeben. Bei ihnen begreift man freilich nicht, daß ein Othello in qualvoll erregter Leidenschaftlichkeit und zu gleicher Zeit mit instinktivem Gefühl für die Schönheit und den Schwung des Verses den Vokalklang der Worte, die oft dunkel gefärbt sind wie die von Stürmen zerrissene Seele, oft hell schrillen wie das Kreischen der Verzweiflung, wie er jedes Quäntchen der Süße und des Grauens der einzelnen Worte und Verse aussaugen kann. Das ist hier bei jener ‚Othello'-Aufführung geschehen, in der Lewis Waller, der leider sein Talent meist in elenden Frohndienst stellen muß, den Othello, seine leading lady, Miß Millard, die Desdemona, und die wahrhaft große Darstellerin klassischer wie moderner, tragischer wie komischer Rollen, Miß Wynne Matthison, die Emilia gaben. Derartige Aufführungen sind ja hier auch selten, weil ein großes nationales Theater fehlt, das all die bedeutenden Kräfte unter sein Dach sammelte, ihnen und dem ganzen Volk und seiner Dichtkunst zu Stolz und Freude. Aber sie sind dann und wann möglich, und namentlich die Empire Stage Society versucht alles, solche Elitebesetzungen in allen Teilen Englands zusammenzubringen, um Interesse und Liebe an des Dichters Werk aufrechtzuerhalten. Und Mr. Benson, der Veranstalter der stratforder Shakespeare-Festspiele, sucht diese allmählich zu einem Sammelpunkt edelster Kunst auszugestalten. Das Material ist da, keine blassen Zweifel kränkeln es an, nur die Organisation der Bühne ist einer großen Verwertung hinderlich. Wir aber quälen uns mit allerlei Theorien über einen adäquaten Stil ab und bringen doch kaum etwas zustande, was sich solchen Darbietungen an die Seite stellen könnte.

Unsrer Bewegung für eine Shakespeare-Bühne, von der jetzt eigentlich nichts mehr verlautet, geht hier parallel die Bemühung der Elisabethan Stage Society, die im regisseurlosen England einen so eigenartigen und eigenwilligen Regisseur und Leiter wie Mr. William Poel besitzt. Seit vielen Jahren kämpft diese Society für eine äußere wie innere Darstellung Shakespeares nach den Bedingungen, die sich aus den Werken selber ergeben. Man verlangt die Shakespeare-Bühne, um dem ewigen Szenenwechsel zu steuern und statt des äußern Schausinns das innere Auge zu beschäftigen, das sich aus dem Mienenspiel und den Gesten der Darsteller die Nahrung zieht. Man verlangt die fast völlig ungekürzte Darstellung der Shakespeareschen Werke in der überlieferten Reihenfolge der Szenen, die nicht in Akte abgeteilt und von illusionsraubenden Pausen unterbrochen werden. So wird Shakespeares im Prolog zu ‚Romeo und Julia' ausgesprochenes Wort von der ‚zweistündigen Bühnenhandlung' zur Wahrheit; und vor allem: die Proportionen der Werke und damit ihre dramatische Wirksamkeit werden endlich wiederhergestellt. Was man einem ‚Fliegenden Holländer' gewährt, mit seinem dreimaligen Szenenwechsel, warum nicht einem Shakespeare-Werke?

So hat diese Elisabethan Stage Society rühmlich gearbeitet. In manchen Bestrebungen freilich verfährt sie wohl zu archaistisch. Soweit durch eine Rückkehr zu der alten Darstellungsweise die Werke in ihren Wirkungen gehoben werden und zugleich der törichten äußern Ausstattungssucht entgegengetreten wird, darf man sich ihrer Wirkung uneingeschränkt freuen. Wenn sie aber die Charakterdarstellung sozusagen auf das menschliche Niveau der Zeit Shakespeares zurückschrauben will und uns dessen Abhängigkeit von seiner Zeit und deren Fühlen und Denken vorführt, nur um dadurch den ‚Geist' des Werks als Ganzheit und seine dramatische Wirkung besser herauszubringen, so möchte man doch ein Halt zurufen und meinen, daß hierdurch der ‚Geist' des Werks eher verdunkelt als beleuchtet wird.

Eine überaus interessante, aber nicht voll befriedigende Darstellung des ‚Kaufmanns von Venedig' mit dem ‚alten' Shylock in roter Perrücke als ‚komischem Bösewicht' ließ das so recht fühlen. Das Lustspiel ‚Der Kaufmann von Venedig' kam allerdings in seinen richtigen Proportionen und Lustspielwirkungen sieghaft heraus. Aber diesem Shylock gegenüber mußte man sich fortwährend auf eine überwundene menschliche Entwicklungsstufe zurückschrauben, was schließlich doch keinen rechten Genuß aufkommen ließ. In dieser Figur hat Shakespeare einen Kompromiß geschlossen mit dem Wunsch seines Publikums, einen komischen Theaterbösewicht vor sich zu sehen. Aber er, der seine Zeitgenossen und ihre Beschränktheit so ungeheuer überragte, dem nichts Menschliches fremd war, er begabte diese Theaterfigur mit so viel zeitloser Menschlichkeit, daß sie die Fesseln des zeitbegrenzten stehenden Typus sprengte und später, als sich die Stellung der Juden in England änderte, große Schauspieler geradezu herausforderte, sie in den Mittelpunkt des Ganzen zu rücken und dadurch das Gleichgewicht des Stücks zu schädigen. Dieser Kompromiß schadet dem Werk noch immer. Aber ich glaube, eine

Darstellung des Juden, wie sie Albert Heine in München in einer sonst nicht gerade rühmenswerten Kaufmann-Aufführung gibt, die dem menschlichen und tragischen Gehalt der Rolle gerecht wird, ohne durch allerlei Zutaten das Interesse und das Beileid des Publikums auf sie zu sammeln, dürfte hier noch am ehesten zum Ziel führen.

Wer wissen will, wie Shakespeare hierzulande behandelt wird, im guten wie im schlechten, darf einen längern Aufenthalt in England nicht scheuen. Dafür wird er, besitzt er nur auch ein offenes Auge und einen unvoreingenommenen Geist, vielerlei Anregung mit heimnehmen, und in manchem Punkt wird ihm das Verständnis für Shakespeare erst aufgehen. Wahrhaftig: selbst für Shakespeare gilt, bis zu einem gewissen Grade wenigstens, der oft zitierte, abgedroschene und dann doch wahre Spruch von dem Verständnis für den Dichter, das nur dadurch erkauft und erworben wird, daß man in des Dichters Lande geht.

Vater Riekmann/ von Karl Strecker

Ein Akt

(Fortsetzung)

Der Pastor: Denken Sie nicht daran. Denken Sie an Gott. Er —

Der Verbrecher: Gott! Wenn ein Gott meine Qualen hier in der Zelle seit drei Monaten gesehen hat, so kann er mich unmöglich noch mehr strafen wollen —

Der Pastor (ungeduldig): Aber es hilft doch nun alles nichts. Fassen Sie sich doch. Weisen Sie nicht den Trost zurück, den ich Ihnen bringe.

Der Verbrecher (empört): Ein schöner Trost. Der Trost, daß ich morgen geschlachtet werde. Ich will Sie nicht hören. Sie und die Richter stecken unter einer Decke. Eure Religion und eure Gesetze sind für die Reichen gemacht. Geistliche und Richter gehören zu den Satten mit weißen Händen und Ringen daran. Eure fetten weißen Zeigefinger, die weisen immer auf die Arbeiter. Wenn die sich mal vergehen —

Der Pastor: O, mein Freund, wie irrt Ihr da: Unsre Religion tröstet gerade die Dürftigen, die mühselig und beladen sind. Der Heiland ist ein Gott der Armen!

Der Verbrecher (mit scharfer Betonung): Glaubt Ihr, daß euer Heiland einen Menschen töten würde?

Der Pastor (sucht nach einer Antwort)

Der Verbrecher: Töten mit dem Beil? Um einer bloßen Sünde willen?

Der Pastor (findet bei dem Worte Sünde seine Theologie wieder): Es steht geschrieben: Der Tod ist der Sünde Sold. Wer Blut vergießet, des Blut soll wieder vergossen werden. Abermals steht geschrieben: Fürchtet euch nicht vor denen, die den Leib töten, (mit erhobener Hand) fürchtet euch aber vor dem, der Leib und Seele verderben mag in die Hölle —

Der Verbrecher (gereizt und nervös): Schweigen Sie von Ihrer Hölle. Davon wissen Sie so wenig wie ich. Sie wollen mich blos ängstigen. Menschen quälen und ängstigen: weiter können eure Gerichte nichts, und weiter kann auch eure Religion nichts.

Der Pastor: Im Gegenteil, unsre Religion ist eine Religion des Mitleids.

Der Verbrecher: So? Ja, wenn ich Ihre Augen ansehe, so glaube ich beinahe: ohne fremde Leiden könnten Sie gar nicht leben. Es ist Ihr Geschäft. Sie haben so 'ne Art Behagen an fremden Leiden in Ihrem ‚Mitleid' —

Der Pastor: Mein junger Freund, wenn Sie wüßten, welches Erbarmen ich mit Ihnen habe —

Der Verbrecher (empört auffahrend): Sie lügen! Wenn Sie Erbarmen hätten, würden Sie mich retten. Wenn Sie nur einen Funken menschliches Gefühl hätten, würden Sie mich nicht ausbluten lassen, wie ein Stück Vieh! O, so rachsüchtig und grausam zu sein! (Die Gedanken langer Leidenswochen immer leidenschaftlicher hervorstoßend) Ihr seid ja schlimmer als ein Raubmörder, der im Rausch oder aus Hunger mordet! Ihr mordet aus kalter Überlegung, mit wochenlanger Vorbereitung. Und ohne Zweck. Meint Ihr, daß euer Beil die Verbrechen aus der Welt schafft? Ihr — ihr Grausamen und Rachsüchtigen! Ihr quält euer Opfer Tag und Nacht, Wochen, Monate hindurch. Der im Wald ermordet wird, kämpft und hofft bis zum letzten Atemzuge. Sein Tod ist leicht. Der Mörder macht es schnell ab, so schnell als möglich. Ihr aber seid die fürchterlich Grausamen. (Schreiend) Seit drei Monaten sehe ich mich angeschnallt auf dem blutigen Richtblock liegen und höre das Beil über mir sausen. Täglich, allnächtlich erdulde ich hundertfache Todesangst. Tausendmal schon habt Ihr mich erbarmungslos erdrosselt hier in der Einsamkeit und im Dunkel der Zelle. Ihr seid die schlimmsten Mör —

Der Pastor (mit letzter Anspannung): So hören Sie doch nur —

Der Verbrecher (ist fiebernd aufgesprungen): Schweigen Sie! Dieser gesetzliche Mord ist die brutalste Roheit eurer verfluchten Staatseinrichtung. Kein Wilder, kein Tier ist so grausam wie Ihr!

Der Pastor (sucht sich zu fassen): Wir wollen —

Der Verbrecher (unterbricht ihn, schäumend vor Wut): Blut lecken wollt Ihr, Ihr Hunde! Blut lecken. Weiter nichts. Hinweg mit Ihrem scheinheiligen Gesicht! Hinaus mit Ihnen — oder — (auf den Pastor zu, beide Hände mit der Kette erhoben. Der Pastor springt zurück, wobei das Licht umfällt. Plötzliches Dunkel)

Der Pastor (am Guckloch der Tür): Riekmann! Riekmann!

Vierte Szene

Riekmann. Die Vorigen

Riekmann (rasch die Tür öffnend, leuchtet dem Verbrecher ins Gesicht): Mensch, seid Ihr von Sinnen!?

Der Paſtor (ſich ſchnell ſammelnd): Ein ſtörriſcher Burſche, wahrlich. (Er trocknet ſich die Stirn)

Der Verbrecher (noch ziſchend vor Aufregung): Ich habe Ihnen geſagt, Sie ſollen mich zufrieden laſſen. (Sich jäh umwendend) Herr Riekmann, iſt es wahr, daß Sie mir was vorgelogen haben?

Riekmann: Vorgelogen? Was fällt Ihnen ein?

Der Verbrecher: Daß keine Begnadigung mehr möglich iſt?

Riekmann (ausweichend): Warum ſollte ſie denn nicht möglich ſein? (Es klopft)

Der Paſtor: Aber ich weiß nicht, Riekmann — (Der hat inzwiſchen die Tür geöffnet, ein Kalfaktor ſteckt den Kopf herein)

Kalfaktor: Herr Paſtor, Ihre Frau Gemahlin wartet unten. Sie läßt fragen, ob es noch lange dauert.

Der Paſtor: Schon gut; ich komme, ſobald meine Pflicht es erlaubt. Nicht eher. (Kalfaktor ab. Während Riekmann die Tür wieder abſchließt, fährt der Paſtor halblaut zu ihm fort) Weshalb haben Sie ihm denn das von der Begnadigung vorgeredet?

Riekmann (leiſe): Herr Paſtor, manchmal iſt 'ne kleine Lüge die einzige Salbe, die noch hilft und lindert. Es gibt ſolche Fälle.

Der Paſtor: Es mag Ausnahmefälle geben, wo eine kleine Notlüge entſchuldbar iſt, aber hier kommt es doch vor allem darauf an, daß der Sträfling bußfertig den letzten Gang antrete.

Riekmann: Ja ſo. Sie müſſen das ja wiſſen, Herr.

Der Paſtor: Es wäre ſchlimm, wenn ich es nicht wüßte.

Riekmann (ſieht ihn einen Augenblick von der Seite an, ſchweigt aber)

Der Paſtor: Es iſt mein Amt. (Zum Verbrecher) Ich komme morgen früh wieder.

Der Verbrecher: Das laſſen Sie gefälligſt bleiben.

Der Paſtor (ſtark): Gehen Sie in ſich, Mann. Bereuen Sie Ihre Untat! Es iſt Zeit, hohe Zeit. Ich hoffe, Sie morgen früh bußfertiger zu finden.

Der Verbrecher: Sparen Sie Ihre Worte. Ich will nichts davon hören.

Der Paſtor (mit ſtrengem Blick): Der Allmächtige wandle Ihren Sinn. Zum Heil Ihrer Seele! — Guten Abend.

Riekmann: Guten Abend, Herr Paſtor. (Er leuchtet ihm aus der Tür)

Fünfte Szene

Riekmann. Der Verbrecher

Der Verbrecher: Sie haben mir alſo die Unwahrheit geſagt. Ach, Herr Riekmann, (Weinkrampf) alles iſt gegen mich — alles. Auch Sie belügen mich.

Riekmann: Ich denke gar nicht daran. Was weiß denn der Paſtor —

Der Verbrecher: Er ſagt, er hat das Schafott ſelbſt geſehen —

Riekmann (ſchnell gefaßt): Er? Unſinn! iſt ja kein Gedanke daran. Die Pumpe im Gefängnishof wird neu gemacht. Weiter nichts.

Der Verbrecher (Atem schöpfend): Wirklich?

Riekmann (stellt sich so, daß sein Gesicht im Schatten ist. In überzeugendem Ton): Wie ich Ihnen sage. Gerade, daß der Pastor das gesagt hat, ist mir ein Zeichen, daß er Sie bloß einschüchtern wollte. Ein Schafott wird nämlich immer erst in früher Morgenstunde, kurz vor der Hinrichtung aufgeschlagen. Ich muß es doch wissen. Dem Pastor kommt es natürlich darauf an, Sie so zerknirscht wie möglich zu haben.

Der Verbrecher: Ach, wenn es wahr wäre! Herr Riekmann, führen Sie mich nicht hinters Licht. Sehen Sie, mir war schon ordentlich ein bischen leicht ums Herz geworden. Wenn es nun nicht wahr ist, was Sie sagen —

Riekmann: Verlassen Sie sich darauf, es ist so. Sie können ganz ruhig sein. So jung wie Sie und unter solchen Umständen —: da muß die Begnadigung auf die Eingabe hin erfolgen. Aber denken Sie jetzt nicht mehr daran. Es ist Zeit zum Abendbrot.

Der Verbrecher: Ich mag nicht. Ich kriege keinen Bissen 'runter.

Riekmann: Sie müssen. Sie sind ja schachmatt. Man ist ein ganz andrer Mensch, wenn man ordentlich gegessen und getrunken hat. Und heut Abend können Sie verlangen, worauf Sie Appetit haben. Sie bekommen sogar Wein.

Der Verbrecher (erschrocken auffahrend): Die Henkersmahlzeit! Das heißt also: Sie haben mir doch die Unwahrheit gesagt! ich werde doch hingerichtet! o, (außer sich) ihr füttert mich für die Vorstellung wie ein Tier in der Menagerie! wie eine Wildsau für die Hetzjagd!

Riekmann (begütigend): Nicht doch. Ich meine gerade, Sie sollen sich das gute Abendbrot so bald als möglich schmecken lassen. Wenn dann die Begnadigung kommt, haben Sie es intus. (Gezwungen pfiffig-lachend) Rausholen können Sie es Ihnen nicht wieder aus dem Magen.

Der Verbrecher: Ich habe keinen Appetit, sage ich Ihnen!

Riekmann: Der wird schon kommen, wenn Ihnen erst der Bratengeruch in die Nase steigt. Was meinen Sie denn zu 'nem schönen Kotelett? oder einem Beefsteak mit Bratkartoffeln? Dazu ein Fläschchen Rotwein, oder Portwein —

Der Verbrecher: Nein, nein, keinen Portwein! Den hab' ich einmal in meinem Leben getrunken, und da — (er verbirgt den Kopf in den Händen)

Riekmann: Na, ich werde schon was Schönes bestellen. Lassen Sie man. Ich werde dem Kalfaktor Bescheid sagen. (Eilfertig ab mit der Laterne)

Sechste Szene

Der Verbrecher (fährt auf und ruft): So lassen Sie doch Licht hier! Herr Riekmann! (Er eilt an die Tür, sie ist verschlossen) Nicht mal Licht! Die letzte Nacht nicht mal! (Auf und ab wie ein Wolf im Käfig, in steigender Angst. Er steht plötzlich still, blickt sich ängstlich um, fährt sich durch die Haare) Das ist ja, als ob man schon im Sarge läge! (Von jähem Ent-

ſetzen gepackt, an die Tür, rüttelt wild an dem Drücker und ſchreit) Herr Riekmann! Herr Riekmann! Bringen Sie doch Licht! (Rütteln) Herr Riekmann! Hilfe! Hilfe! (Er ſinkt an der Tür zuſammen. Man hört eilige Tritte)

Siebente Szene

Riekmann. Der Verbrecher

Riekmann (mit der Laterne herein): Was iſt denn los? Mein Gott, was fehlt Ihnen denn?

Der Verbrecher (ſteht, tief atmend, auf. Im Ton heftigen Vorwurfs): So laſſen Sie einen doch hier nicht ſo im Dunkeln ſitzen, ſo allein im Dunkeln! (Er wiſcht ſich eine heruntergerollte Träne vom Kinn)

Riekmann (begütigend): Es war ja nur einen Augenblick. Ich bin ja ſchon wieder da.

Der Verbrecher: Ich halte es heute nicht aus im Dunkeln, von allen Seiten blickt einen im Dunkeln der Tod an. Ein bleiernes Geſpenſt mit eiskaltem Kopf.

Riekmann (wiegt den Kopf hin und her): An ſo was müſſen Sie gar nicht denken. Setzen Sie ſich nur ruhig hin. (Er zündet das Licht an)

Der Verbrecher (ſitzend): Ach, Herr Riekmann, Sie reden mir das von der Begnadigung blos vor, um mich zu beruhigen.

Riekmann: Was Sie ſich einbilden!

Der Verbrecher: Sie ſollen mit denen, die hingerichtet werden, ja immer ſolch Mitleid haben —

Riekmann (emporſchnellend, haſtig): Was? Wer ſagt das? Woher wollen Sie das wiſſen? Es iſt nicht wahr! Wer ſagt das? Wer?

Der Verbrecher (zögernd): Mir hat ein alter Sträfling auf einem Kaſſiber —

Riekmann: Kaſſiber! Die Hallunken! Alſo doch, trotz allem Aufpaſſen. (Streng) Wie iſt der Kaſſiber in Ihre Hände gekommen?

Der Verbrecher (wie oben): In der Vorführungszelle iſt eine Ritze in der Bank —

Riekmann: Ei, ſieh mal; in der Vorführungszelle! Na, warte! (Auf und ab) Da werde ich jetzt aufpaſſen! Solche Hallunken. (Stehen bleibend) Was ſtand auf dem Zettel, he?

Der Verbrecher: O, gar nichts weiter, als daß Sie, der Sie ſonſt ſo ſtreng ſind, gerade mit denen, die hingerichtet werden ſollen, Mitleid hätten und gut gegen ſie wären —

Riekmann (rauh): Ich? Mitleid? Das fehlte noch! Bilden Sie ſich das ja nicht ein!

Der Verbrecher (nicht überzeugt): Ich denke mir ſo, das iſt, weil Sie ſo eine Hinrichtung doch auch für eine ſchreckliche Unmenſchlichkeit anſehen müſſen.

Riekmann (gezwungen): Ich mache mir ſolche Gedanken gar nicht. Wie käme ich dazu? (Schluß folgt)

Rundschau

Marberg, München und tiefere Bedeutung

Wer außerhalb der Gemarkung von München kennt Lili Marberg? Ein Dutzend Studenten, die ein Wintersemester in München verbracht haben, ein paar Hochzeitsreisende, die auf ihrer Italienfahrt alle erreichbaren Jupon-Stücke ‚mitnahmen', und außerdem Leute, die Postkarten mit möglichst ausgekleideten Bühnendamen zu versenden für geist- und geschmackvoll halten. Sonst niemand. Und das mit Recht. Denn Lili Marberg ist eine kaum über Durchschnitt sich reckende Stichwortschauspielerin. In Wildes Salome fehlte ihr das Mystisch-Pubertative, das Jungfräulich-Dirnliche, zur Susanne des Beaumarchais der echte Charme. In dem einen Fall gab sie eine Sudermannsche Trois-quart-vierge im Unterrock, in dem andern eine girrende, schwirrende Lessingfranziska. Sie übernimmt sich im Schreien wie im Säuseln. Ihre Stimme hat kein einheitliches Timbre, statt dessen grelle Nebentöne, und rutscht manchmal gänzlich grundlos in den Alt. Ihr Lachen ist Alfenide, ihr Lächeln schmeckt nach Kandis, Armgesten und Mienenspiel sind schabloniert. Echt und originell ist nur das Blähen der Nüstern — aber davon macht sie zu häufig Gebrauch. Unbeschäftigt auf der Bühne, weiß sie nichts mit sich und ihren Händen anzufangen. Sie ist nicht verwandlungsfähig; darin gleicht sie der Duse, daß sie immer sich selbst spielt. Das bedeutet aber hier nichts: denn ihr Gemütspegel reicht nicht tief, und ihr Bildungshorizont ist eng. Oft hat man das deutliche Bewußtsein: die Sache ist ihr nicht ganz klar; so etwa, wenn sie die tolle Gerd in Ibsens ‚Brand' gibt. Ein halbes Schock Rollen habe ich diese Spielerin ‚geben' sehen, keine darstellen, erfüllen, ausfüllen. Selbst nicht Froufrou-Pariserinnen. Der letzte mannequin in der rue de la paix hätte mitleidig gelächelt, wenn er gesehen hätte, wie sie ihre (meist zu aufdringlichen) Roben trug. Trotzdem sie eine vorzügliche Figur dazu und einen hübschen, ausdrucksvollen Kopf hat.

Alles in allem: brauchbarer Provinzschlag. Letzten Endes vollkommen uninteressant. Ihr Weggang vom Schauspielhaus (ans wiener Volkstheater) deshalb belanglos für das münchner Kunstleben. Nur eins lohnt sich: zu fragen, wieso diese junge Dame in den letzten Jahren Kritiken bekam, wie man sie für schauspielerische Gipfelleistungen aufheben sollte, warum sie gleichsam hors de concours, so wie etwa die Lehmann in Berlin, gestellt wurde, weshalb die münchner Menschheit sich in vier (vier!) Abschiedsvorstellungen drängte und die Zeitungen der Leitartikel voll waren ob dieses ‚Verlusts' — so etwa, als wenn Mottl wirklich gegangen wäre. Warum?

Letzthin war hier ein Wettbewerb von Plakaten für die 1908 abzuhaltende Kunst- und Gewerbe-Ausstellung. Das Resultat kann man nicht anders als ärmlich bezeichnen. Einige siebzig Entwürfe mit Allegorien von vorgestern oder Symbolen von nirgendwann. Gleichviel. Zu denken gab nur ein Entwurf: ein riesiger Löwe, den ein symbolisches Frauenzimmer mühsam zurückhält,

sich auf einen im Bild nicht vorhandenen Gegner zu stürzen, reißt den Rachen auseinander und brüllt anscheinend nach dem nördlichen Horizont; darunter das köstliche Motto: Er brüllt doch noch! Eppur si... Das gibt den Schlüssel auch zu dem Fall Marberg. Die Berliner haben über ein halbes Dutzend in eigener Größe aufragender, nie wieder vergeßbarer Darsteller, da darf man sich in München nicht lumpen lassen, die Oper allein tuts nicht, man muß auch ‚einzige' Schauspieler haben. Hat man keine, macht man welche. Früher war es natürlich der Jamben- und Rampendeklamator Possart, der sich hin und wieder auch als königlich bayrischer Sonnenthal gerierte; mit Wilde, Hofmannsthal, Wedekind, Strindberg als Zeitgenossen zieht das nicht mehr. Die Kritik will von ‚katzenhaften Bewegungen', von ‚Decadence' sprechen, sie will sich in moderner Weise enthusiasmieren, das muß man auf die Dauer ein bischen, sonst wirds einem zu dumm; man will ‚Begabungen entdecken' — das ist leichter und blendender als schlichte Kunstevolutionsgeschichte zu schreiben; man hat auch manchen persönlichen Grund, den ‚eingebildeten Berlinern' eins auszuwischen. Wir kennen seit langem dies Gebahren von der bildenden Kunst her: die ernstesten, stärkstringenden berliner Künstler werden verhöhnt, als wenn sie zu früh entlaufene Schulbuben wären, jeder halbwegs schmißbegabte ‚Jugend'zeichner wird als Heros der Nationalkunst gepriesen. Alle vierzehn Tage wird dieser Stadt mittels eines langwierigen Leitartikels attestiert, sie sei das erste Kunst- (wenn nicht gar Kultur-) Zentrum mindestens Alldeutschlands, und wenn eine unbeträchtliche Naive an irgend einem Gagentag ‚von ihrem bisherigen Wirkungskreis scheidet', dann werden ihr Ovationen gebracht, wie sie einem Darsteller vom Range Rudolf Rittners, bei seinem Weggang von der Bühne überhaupt, kaum zuteil werden.

Wenn es so gut wie gleichgültig ist, daß sich die Herren Münchener mit dieser Selbsttäuschungsmethode am meisten schädigen, so kann es nicht gleichgültig sein, daß dieses alberne Auftrumpfen gegen die einzige deutsche, ja einzige europäische, also überhaupt einzige Stadt, die sowohl die Mittel, als das hinreichend vorbereitete und massenhafte Menschenmaterial hat, ganz große Kunstleistungen zu erzeugen und zu verbreiten, die endlich einmal unbedingt notwendige Zentralisation der Kunstbetätigung immer wieder verhindert. München steht darin gar nicht vereinzelt da, aber es gebärdet sich am lautesten und läppischsten. Der wahrscheinlich beste Kenner der bayrischen Residenz schreibt in seinem farbig-vergnüglichen, aber nicht eben tiefleuchtenden Buch über München, das derselben Sammlung wie Bahrs ‚Wien' angehört: „Der Münchener weiß, daß der Berliner von Kunst nichts versteht. Das haben ihm seine Landsleute von Kindheit auf gesagt, das hat er immer wieder in der Zeitung gelesen. Der erste Schauspieler, die erste Truppe, wenn sie in München gastieren, werden im allgemeinen behandelt wie Herrschaften vom Stadttheater in Straubing oder Vilsbiburg," und den Stil der tief unter der Siegesallee stehenden Fresken in den Hofarkaden vergleicht er mit dem, „den die bayrische Geschichtsforschung der letzten Jahre ... bevorzugt, weil sie, eifersüchtig auf Preußens führende Stellung, zeigen will, daß ‚mir halt a no do san'". Ich will dem von ernsten Leuten jetzt geplanten ‚Münchner Künstlertheater' beileibe nichts Böses vorhersagen; aber ich glaube nicht fehlzugehen, wenn ich als allerletztes Motiv dieser Grün-

dung eben dieſes ‚mir ſan halt a no do‘ vermute; denn ein ‚dringendes Bedürfnis‘ iſt nicht abzuſehen in einer Stadt, wo ein ſiebenhundert Perſonen faſſendes Schauſpielhaus ſich höhern Aufgaben nur erhalten kann, wenn es drei Viertel ſeiner Spielabende mit niederſten Zotenſchwänken ausfüllt; und ebenſo unverſtändlich iſt, woher die zahlenden Maſſen kommen ſollen, wenn man bedenkt, daß beſter Durchſchnitts-Ibſen im Reſidenztheater vor zwanzig Studenten und fünfundzwanzig Abonnenten gegeben wird. ‚Mir ſan halt a no do!‘ Wir mit den Marken, auf denen ‚zwei Löwen hupfen müſſen‘, und wir mit der kleinen Marberg, die unbedingt die ‚vollendetſte Salome Deutſchlands‘ ſein mußte, damit den ‚großkopfeten‘ Berlinern ein Schabernack geſchehe. Und derſelbe Joſef Ruederer, der das alles ſo gut durchſchaut, geht dann hin und präſidiert preiſend mit viel ſchönen Reden dem pomphaften Abſchiedsſouper der ‚einzigen‘ Künſtlerin.

Harry Kahn

Das mannheimer Theaterjahr

Der Spielplan des mannheimer Hof- und Nationaltheaters ſetzte ſich im verfloſſenen Winter aus rund hundert Bühnenwerken zuſammen, die ſich etwa gleichmäßig auf Oper und Schauſpiel verteilen. Die Notwendigkeit, ſich einer ſolchen Menge von wirklichen und angeblichen Kunſtwerken dienſtbar zu machen, raubt ſelbſtverſtändlich auch den beſſern Kräften eines Enſembles den künſtleriſchen Schöpfermut. Phyſiſche und pſychiſche Hemmungen laſſen an die Stelle des Kunſtwillens den ‚empiriſchen Handwerksgriff‘ treten. Daher richtet ſich denn der zu erhebende Vorwurf, daß wir in Mannheim ganz ſelten eine theatraliſch abgerundete und ſo gut wie gar nie eine künſtleriſch durchgeformte Vorſtellung ſahen, mehr gegen die Tücke des Objekts als gegen die Unzulänglichkeit der Subjekte. Womit jedoch nicht gleich alle Schuld den Sternen, will ſagen: der Widrigkeit der Provinztheaterverhältniſſe, zugewälzt werden ſoll!

Nein, ein Gutteil der Schuld bleibt ſchon an den Menſchen ſelber hängen. Ad exemplum: Wie haben ſich die lieben Mannheimer aufgeregt, als ihr neuer Intendant Hagemann ſachte anfing, dem Opern- und Schauſpielenſemble friſche Kräfte zuzuführen. Man ſah ſeine Lieblinge, manch wackern Schauſpieler oder Opernveteranen Mannheims bedroht. Auch ſonſt kam Hagemann anfänglich in den Geruch eines gefährlichen Theaterrevoluzzers. Darob große Aufregung.

Und doch ſo wenig Aufregendes. Hagemann hat — abgeſehen von den Feſtſpielen, die ja ſchon ihre geſonderte Würdigung fanden — bis jetzt noch wenig neue Werte für das mannheimer Theaterleben ausgemünzt. Straußens ‚Salome‘ und Wildes ‚Idealen Gatten‘ haben wir in eindrucksvollen Inſzenierungen geſehen, die dem Regiſſeur Hagemann alle Ehre machten und ihm auch viele Ehren bei Kritik und Publikum eintrugen. Der Bühnenleiter Hagemann hat uns Eulenbergs ‚Münchhauſen‘, ferner zwei ziemlich dankenswerte Opern-Uraufführungen (Enrico Boſſi: ‚Il Viandante‘ und Ernſt Hartſtein: ‚Sonnenwende‘), ſchließlich auch Hebbels ‚Herodes und Mariamne‘ und ‚Agnes Bernauer‘ gebracht. Die altfranzöſiſche Komödie ‚Maître Patelin‘ in einer Bearbeitung von Richard Elchinger, Otto Ludwigs belangloſer Einakter ‚Die Torgauer Heide‘ und noch ein paar andre dramatiſche Spezialitäten, mit denen der Literarhiſtoriker Hagemann aufwartete, verdienten und fanden wohltemperiertes Intereſſe, keine Sympathie.

Wo aber blieb der neueinzustudierende Schiller? Wo Shakespeare? Wo Goethe? Und wo auch nur der Anfang eines planvollen Versuchs, dem modernen Drama in Mannheim Eingang zu verschaffen? Die künstlerisch bedeutungslose Einstudierung zweier Ibsenscher Werke konnte kaum den Appetit nach mehr wecken, geschweige denn den etwa schon vorhandenen befriedigen.

Das anfänglich immer gern nörgelnde mannheimer Theaterpublikum, das an seinem Theater hängt, wie das Kind an seiner Puppe, also sich auch öfters von falscher Liebe leiten läßt, fängt an, sich seines regsamen Intendanten zu freuen. Mit Recht! Wenn er sich nun in der nächsten Saison nicht nur regsam, sondern auch anregend zeigt, hat er für sich und für seine künstlerischen Ziele — daß ihn solche Ziele locken, hat er bewiesen — gewonnenes Spiel. Die Mannheimer sprechen schon jetzt von einer Ära Hagemann. Sorge der Mann, der dem Kind den Namen gibt, dafür, daß es ihm Ehre mache, — ihm, dem mannheimer Theater und der deutschen Kunst.

Hermann Sinsheimer

Das Schauspielbuch

Kennen Sie ‚Klein Eyolf'?"

„Nein. Entschuldigen Sie einen Moment!" sagte der junge Mann und verschwand ins Nebenzimmer. Als er nach fünf Minuten zurückkehrte, nahm er unser Gespräch über Ibsen wieder auf.

„Sie sprachen von Klein Eyolf. Was wollten Sie darüber sagen?"

„Aber das hat keinen Zweck, wenn Sie das Stück nicht kennen."

„Doch, ich kenne es jetzt; ich habe mich schnell darüber informiert."

„Wieso? Das Urteil eines Literarhistorikers oder Rezensenten, das Sie wahrscheinlich schnell nachgesehen haben, genügt doch nicht, um über ein Drama eine Unterhaltung zu führen."

„Nein, ich kenne das Stück ganz genau. Sehen Sie hier!" und er holte ein kleines Buch, das er mir hinreichte.

Das Schauspielbuch. Ein Führer durch den modernen Theaterspielplan von Dr. Rudolf Krauß. (Stuttgart, Muthsche Verlagshandlung.)

Von ungefähr neunzig Dramen ist hier die Handlung Akt für Akt erzählt, ausführlich und, dem Anschein nach, deutlich und lebhaft. Der einzelne Dichter wird vor der Inhaltsangabe seiner Dramen charakterisiert. Auf jedes Stück folgt eine Kritik. So ist die dramatische Literatur von Anzengruber bis Wilde präpariert, fertig zum Gebrauch.

Prinzipiell muß man die Existenzberechtigung eines solchen Buches verneinen und seine Verderblichkeit betonen. Es gibt schon genug Leute, die ihre ganze Literaturkenntnis den Zeitungskritiken verdanken; aber bei ihnen muß sich doch ab und zu ein Gefühl der Unsicherheit einstellen, das sie verstummen läßt oder sie günstigenfalls antreibt, ein Drama selbst zu lesen oder zu sehen. Solchen Extraktsäuglingen ist jetzt, im sichern Besitz des ‚Schauspielbuchs', jedes Bedenken genommen. Die besten und die erfolgreichsten Stücke der letzten fünfundzwanzig Jahre sind ihnen nun Szene für Szene geläufig, und die Kritik am Schluß wird mitmemoriert. Das Literaturkränzchen kann gegründet werden.

Die große Mühe, die der kluge und angesehene Verfasser auf die Herstellung des Buches verwandt hat, war überflüssig und schädlich. Sie widerspricht gerade den Forderungen, die die Kritik an das Publikum stellt: in eigener Arbeit, mit Ernst und Fleiß künstlerische Dinge zu erkennen und zu pflegen. Willi Speth

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lession, Berlin W. 9

Die Schaubühne
25. Juli 1907
III. Jahrgang Nummer 30

Michael Wiehe/ von Edvard Brandes

Wenn ich für mich allein den Namen Michael Wiehe ausspreche, so zieht eine Reihe von Bildern an den Augen meiner Seele vorüber, Erinnerungen an tiefe, unauslöschliche Jugendeindrücke. Ich sehe ihn als Mortimer, sich vorbeugend, den Mantel über die entwaffneten Arme zusammenschlagen, den Wahnsinnsgedanken in den starren Augen und das Gesicht wie verklärt in überirdischem Liebessehnen. Ich entsinne mich seiner als des Chevaliers in ‚Ninon', jung und schön wie ein göttlicher Heros, ein strahlender Heros der Ritterlichkeit, die ganze Welt herausfordernd zum Kampf der Jugend für das Recht der Schönheit und der Liebe. Oder er steht vor mir in Henriks grünem Jägerwams, in den ‚Elfen', sich an den Baum lehnend, wie in die Sphärenmusik versunken, ein Endymion, dessen halbgeöffnete Lippen sich Lunas sinnberückendem Traumkuß in der magischen Mondscheinnacht entgegensehnen. Und wieder wechselt das Bild, und er wird Joseph Surface, wie er hineinschreitet, mit dem schleifenden Gange, in den Kreis der Verleumder und Klatschmäuler, in dämonischer Hoheit, während es totenstill wird überall, wo sein kalter, hastiger Seitenblick einschlägt. Oder er taucht vor meinen geistigen Blicken auf, wie er die Straße entlang ging, mit einem seltsam achtlosen, geistesabwesenden Ausdruck, während die Lippen lautlos Liebesworte und romantische Reden memorierten, die nichts mit dem umgebenden Schwarm zu schaffen hatten. Vielleicht war dies nicht einmal der Fall, vielleicht waren seine Gedanken ganz alltäglicher Natur und sein träumerischer Blick nur Kurzsichtigkeit. Aber kein Zeitgenosse vermochte den Geisterschwarm der von Wiehe dargestellten poetischen Jünglingsgestalten von dessen eigener Person loszureißen. Man wollte ihm nachgehen und wagte es nicht. Man wunderte sich darüber, daß er, von dessen Gestalt das Barett mit den wehenden Federn und der Ritterdegen unzertrennlich schienen, wirklich da in den Kolonnaden herumging, in einem modernen Ueberrock, eine Rolle unter dem Arm. War er wirklich von dieser Welt? Schwärmte er nicht in einem romantischen Feenlande, sondern wohnte hier in Kopenhagen, unter Viktualienhändlern und Grossisten wie andre Sterb-

liche? Wie im Märchen, wo erst in mitternächtlicher Stunde der verzauberte Prinz im Schloß aus dem Zauberschlaf zum Leben erwacht und alles um ihn herum sich aus der Versteinerung zu Bewegung und Freiheit erhebt, so begann für uns andre Wiehes Leben in Wirklichkeit, wenn er abends auf der Bühne in die illusorische Welt eintrat. Die drei, vier Stunden, die er spielte, bildeten sein wahres Leben, die gemalte und kostümierte Gestalt, das war der wirkliche Wiehe. Der Träumer am Tage, der Bürger und Kopenhagener, war nur eine Maske, ein Automat, der vom Alltagsleben verhexte Fürst der Kunst.

Und er selbst sehnte sich stets nach dem Theater. Zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn — er debütierte 1837, mit siebzehn Jahren — war er ausgeprägter Romantiker; denn er holte sich seine Inspiration und den Stoff seines Geistes aus der Poesie und aus den Büchern, nicht aus der Wirklichkeit und dem Leben. Der romantische Schauspieler sieht in dem Theater Vaterland und Heimat, in den Rollen seine Lebensabschnitte, in den Vorstellungen seinen höchsten Genuß, während alles, was nicht zur Bühne gehört, Nebensache ist. Im spätern Verlauf seines Lebens empfand Wiehe — als eifriger Leser Kierkegaardscher Schriften — Skrupeln seiner Kunst gegenüber, deren Wesen der Entwicklung der eigenen Persönlichkeit feindlich zu sein schien. Aber in seiner Jugend waren ihm Leben und Kunst völlig miteinander verschmolzen. Die Abkehr von der Wirklichkeit, die den Romantiker von der Natur fort in die Kulissen hineintrieb und so schicksalsschwanger für die Poesie wurde, sie war dem Schauspieler von Nutzen, denn sie verlieh ihm eine kräftige Illusionsbegabung, die die Zuschauer mit sich fortriß. Wiehes bezaubernde Macht beruhte darauf, daß er selbst bezaubert war, nicht gerade von der einzelnen Rolle, sondern von seiner Kunst im ganzen, oder richtiger: er war im doppelten Sinne beherrscht; denn das Gefühl lief nicht mit ihm davon, sondern war ihm nur ein Sporn, spannte Nerven und Sehnen an, sammelte jede seelische und körperliche Gabe zur Vervollkommnung des Ideals, das ihm vorschwebte. Die schwärmerische Liebe zu seiner Kunst, von der Michael Wiehe erfüllt war, formte sich auf der Bühne zu glühender Erotik: der Lebenssaft durchströmte seine Theaterfiguren üppig, weil der Künstler in ihnen lebte. Im Leben war er kinderlos: die Gestalten, die sein Geist zum Licht heraufbeschwor, waren seine wirklichen, in Schmerzen empfangenen Kinder, Fleisch von seinem Fleisch, Blut von seinem Blut. Abend für Abend holte die Muse, wie das Traummädchen in Turgenjews ‚Visionen', ihn zu einem überirdischen Flug ab, bei dem ihre Küsse das Blut aus seinem Herzen sogen — bis seine Kraft zu Ende war und er schwach und erschöpft zusammensank.

Michael Wiehe war ein verlegener Mensch. Der Schauspieler, der ritterliche Helden und Prinzen von Geblüt darstellen sollte, mußte sich in seiner Jugend redliche Mühe geben, seine Schüchternheit zu überwinden. Adelig in seiner Seele, aber körperlich unfrei, litt er unter einer Disharmonie in seinem Wesen, die erst sein Genie hinderte, sich Bahn zu brechen, dann

seine Kunst in seltsamer Weise kennzeichnete und endlich von ihm zu originaler Menschendarstellung umgeformt wurde.

Woher kommt Verlegenheit? Zumeist ist sie wohl eine Form der Eitelkeit. Der Verlegene ist nicht zufrieden mit dem Eindruck, den er auf seine Umgebung macht oder zu machen glaubt; er ist bestrebt, sich besser auszunehmen, ist jedoch nicht sicher, ob es ihm glückt, und so empfindet er die Lähmung in Wesen und Haltung, die sich als Ungeschicklichkeit äußert. Der aus Eitelkeit Verlegene nimmt in der Regel eine unverschämte oder ironische Miene an, die sehr leicht zu durchschauen ist. Doch die Verlegenheit kann auch ihren Grund in frühzeitiger Unterjochung, in Bescheidenheit und Unterschätzung des eigenen Wertes haben. Hat so ein Schüchterner wenig Erfolg im Leben, glaubt er, in den Augen seiner Nächsten nicht viel Verständnis oder Sympathie zu lesen — und etwas derartiges war bei Wiehe der Fall — meint er, daß Lehrer und Kameraden ihn eher verspotten als achten — und Wiehes erste Theaterjahre waren ja reich an allerhand Demütigungen — dann steigert sich die Schüchternheit und geht gleichsam in Fleisch und Blut über. Michael Wiehe ging herum als ein unglücklicher junger Bursch, der sich nicht auf ein lustiges Kneipenleben mit den andern Schauspielern verstand und es nie lernte, ein wie guter Kamerad er auch sonst war, und der über die diminutiven Rollen, die er spielen mußte, verzweifelte. Jeder Verlegene weiß, daß es nichts Peinlicheres gibt, als in einen Salon eintreten und die Anwesenden begrüßen zu müssen, deren Augen eine Sekunde lang alle auf einem ruhen, und die einem Aufmerksamkeit schenken, ohne einem Interesse zu bezeigen. Durch sein bloßes Auftreten etwas zu sein — das ist das Schreckliche. Was glaubt man wohl, hat Wiehe nicht empfinden müssen, wenn er als Diener einen Brief überbrachte oder als ‚erster Cavalier' einen halben Satz hatte? Die Furcht, linkisch zu sein, machte ihn noch unfreier. Er mußte eine Rolle haben, die etwas bedeutete, wo er Zeit finden konnte, seine Ruhe wieder zu gewinnen, wenn er zeigen sollte, wozu er brauchbar wäre. Inzwischen lief er als Statist herum. Sieht man nicht Wiehe, gegen die Kulisse gelehnt, wie Henrik in den ‚Elfen', mit träumerisch verlorenem Gesicht, groß und schlank, ein wenig eckig, mit der trotzigen Stirn, um die sich in schwerer Fülle ein Kranz dunkler Locken ergießt, geschaffen, von den feinen Händen eines Weibes geliebkost zu werden, mit dem großen, dunkel starrenden Auge, aus dem der Blick hervorquillt wie ein unerschöpflicher Born, während er Hakons Heldenwahnsinn und Thoras Seelengröße erlebt und in sich aufnimmt? Und dann klopft die Wirklichkeit dem Träumer auf die Schulter in der Gestalt eines mürrischen Inspizienten, und er ist wieder ein armer Statist, der vor lauter Verlegenheit sogar unverschämt wird, ein Statist, das heißt: das Unglückseligste, was man sein kann, wenn man sich einbildet, ein großer Schauspieler zu sein, und die Tantalusqualen erleidet, die schönen Früchte, die den Durst des Ehrgeizes stillen könnten, immer nur ‚beinahe' zu erlangen. So verstärken Wiehes erste Theaterjahre seine furchtsame Ungeschicklichkeit.

Er war sodann bescheiden wie der, der kein Zutrauen zu sich selbst hat. Er war, noch als berühmter Künstler, überaus unzufrieden mit seinem Aussehen und konnte in Klagen darüber ausbrechen, was es doch eigentlich für ein Unglück wäre, Schauspieler zu sein, wenn man von der Natur ein Gesicht wie das seine mitbekommen habe. Man überraschte ihn im Foyer des Theaters, in Verzweiflung über sein eigenes Spiegelbild versunken. Selbst wo er als Chevalier in ‚Ninon' seine Schönheit aus brennenden Blicken und hysterischen Briefen lesen konnte, war er überaus kritisch gestimmt. „Ich sehe aus wie ein Schaf im Profil," sagte er. Auch in ganz jungen Jahren fand er sich zu alt für Liebhaberrollen.

Er war endlich überaus selbstkritisch seiner Wirksamkeit gegenüber, äußerst schwer selbst zu befriedigen und brachte es gerade deshalb so weit. Er las gern Kritiken seines Spiels und meinte, daß er von den tadelnden am meisten lerne. Sein gedämpftes und vornehmes Spiel war auch frei von jener Prätention, der die übermäßig Zuversichtlichen nicht entgehen, ermangelte aber vielleicht der Breite, die große Selbstzufriedenheit verleiht. Indessen seine Verlegenheit völlig zu erklären — ob diese nun aus der Bescheidenheit entsprang oder ob das Umgekehrte der Fall war — will ich nicht übernehmen. Das Milieu, aus dem er kam, Heim, Erziehung und Wirksamkeit, werden kaum erschöpfende Ursachen abgeben. Derartige Charakterzüge haben stets etwas Geheimnisvolles, das sich der Beobachtung entzieht, ebenso wie eine körperliche Eigentümlichkeit. Doch man wird begreifen, daß die schüchterne Ungeschicklichkeit bei einem zum erotischen Schauspieler geschaffenen Menschen sich in ganz individueller Weise zeigen mußte, als etwas Abnormes oder Sonderbares, das von seinem Spiel unzertrennlich blieb.

Und dann häutete er sich und entfaltete die Schwanenschwingen, und der Klatsch um ihn herum verstummte plötzlich.

Es war im Oktober 1842, da er als Aladdin auftrat. Man schwieg erstaunt. Er hatte den Aladdin gespielt, er war Aladdin gewesen, war das junge strahlende Genie, der träumende jungfräuliche Jüngling, der schwärmende anbetende Liebhaber, der männliche gebietende Fürst gewesen. Seine Träume, die Träume des armen verlegenen Jungen, hatten sich, ehrgeizig wie die Träume Aladdins, erkühnt, die Königskrone der Kunst selbst zu begehren. Und jedes der folgenden Jahre hatte immer mehr der romantischen Liebhaberrollen aufzuweisen, die seinen Ruhm begründeten und einen Glorienschein um sein Haupt woben: Prinz Julian in ‚Amanda', Romeo, Hernani, Leander in der ‚Ecole des Femmes', Tristan, den Chevalier in ‚Ninon', Hans Thomassön in ‚Zauberei', Kjartan in ‚Kjartan und Gudrun' und ähnliche.

Fand er hier erwünschte Gelegenheit, die poetische Sprache zu sprechen, die seine eigentliche Muttersprache war, so blieb es ihm doch nicht erspart, dem Geschmack der Zeit zu opfern. Der ernsthafte Künstler mußte sich in den süßlichen, netten jungen Menschen der Vaudevilles verwandelt. Michael Wiehe mußte mit blankem Hut in Amagerhosen im allerliebsten Zeckspiel Frau Heiberg um das Haus herum nachlaufen. Er mußte sich gemeinsam

mit einem Zylinderhut hinter dem Wandschirm verbergen, um Frau Heiberg im ‚Affen' patriotisch exerzieren zu sehen. Romeo und der Affe! Kann man sich darüber wundern, daß der Schauspieler eigentlich stets der Künstler aus der Zeit vor 48 blieb, wenn der Einfluß des schleswig-holsteinischen Feldzugs auf die dramatische Kunst nicht mehr bewirkte, als die patriotischen Lieder in den Vaudevilles! Er wurde jedoch von diesen ebenso wenig verdorben wie von den Bonvivantrollen, die man ihm als Liebling des Publikums übertrug. Wenn er den Möller in ‚Amtseifer' — das heißt: den genialen Müßiggänger im schwarzen Rock — spielte, oder den Colombet in ‚Draußen und Daheim', wo die Kopenhagener ihn am allersüßesten fanden, weil es ihnen Spaß machte, den Romantiker auf dem Thron der Kunst ins Alltagsleben eingesperrt zu sehen, mit Kennermiene über Trüffeln und feine Weine und Mittagsgesellschaften diskutierend — so etwas riß den Abstand zwischen dem Schweigsamen und den geschwätzigen Hauptstadtbewohnern nieder — wenn er so die Rolle des gezähmten Löwen gab, dann kam vielleicht ein bischen Koketterie über sein Spiel; aber sie war unfreiwillig und äußerte sich zumeist als eine kleidsame Schelmerei über seine eigene Macht. Das Gefühl, daß sein Genie anerkannt werde, hatte ihm allmählich eine große Sicherheit auf der Bühne gegeben, und diese ließ sich leicht zu der Indolenz umformen, die die Bonvivantrollen erforderten. Er spielte nicht mit diesen, er behandelte sie so sorgfältig wie die ernsthaftesten Aufgaben und brachte sie, obwohl er von Natur nichts weniger als ein Bonvivant war, mit Humor und Überlegenheit zur Geltung. Aber zuweilen sprengte er fast die Rolle durch seine Ernsthaftigkeit. So sehe ich noch Wiehes düstere und zornige Miene und die hastige nervöse Art, in der er seinen Frack zuknöpfte, als Frau Möller zugibt, daß Otto ihrer Ruhe gefährlich werden könne: man glaubte, daß der Ehemann mindestens den Liebhaber zum Duell herausfordern könne; statt dessen will er im Stücke ein Amt für ihn suchen. Diese ganze schlechte Literatur, die Widerlichkeit der Vaudevilles und die Scribesche Routine, sowie die lärmende Theaterbewunderung, die Verliebtheiten der Damen und die persönlichen schmeichelnden Huldigungen im gesellschaftlichen Leben, dieser ganze Gewitterschauer ging über seinen Kopf hinweg, ohne den Künstler zu berühren. Wie eine junge Schönheit, die ihrer Anmut vollkommen sicher und gerade deshalb zu stolz ist für gefallsüchtige Koketterie, so stand er fleckenlos auf der Bühne, vergessend, daß vor den Rampen verliebte Damen, begeisterte Studenten und gähnende Philister saßen, nur an das eine denkend, daß er Thalias geweihter Priester sei, und daß die Göttin strenge Forderungen an ihre Anbeter stelle. Nie wurde seine Kunst von persönlicher Eitelkeit angesteckt.

Es wird nicht ganz leicht sein, den einzelnen genialen Zug als integrierenden Teil in Wiehes Kunst aufzufinden: ich verstehe darunter eine solche Replikenbetonung, Miene oder Geste, wodurch sich die ganze Persönlichkeit auf besonders intensive Weise zu offenbaren scheint. Als Beispiel hierfür sei angeführt, daß der deutsche Schauspieler Seydelmann bei der Darstellung

eines russischen Bauern, der von dem Tode seiner Frau und seiner Kinder erzählt, am Ende seiner Rede das Gesicht mit den Händen verhüllte und mit gedämpfter Stimme einige Takte eines russischen Kirchenliedes sang; man erhielt wie durch einen Blitzstrahl einen Eindruck von dem frommen Aberglauben des Mannes. Solche Züge haben, glaube ich, Wiehes Rollen, jedenfalls die romantischen, nicht aufzuweisen. Im ganzen genommen, setzte er selten etwas zu. Er gab alles, was da stand, vergrößerte und idealisierte das Bild des Dichters, ergoß einen so starken Glanz darüber, wie es ihm nur möglich war, aber er hielt sich an den Text. Er vermochte deswegen sehr wohl an einer einzelnen Stelle den Ausdruck zu augenfälliger Klarheit zu sammeln, zum Beispiel wo er in ‚Axel und Valborg' das Tuch zerschnitt: da funkelte sein Auge mit einer unheimlichen, fast irrsinnigen Freude, und seine Stimme schnitt schärfer als das Schwert; aber er gebrauchte nur die im Text vorgeschriebenen Worte und Bewegungen. Auch in der Charakterauffassung kam kein starker Wirklichkeitsdrang zum Vorschein, ausgenommen vielleicht in den spätern Jahren, und selbst dann nur sparsam. Als ein prägnantes Beispiel sei indessen eine Rolle erwähnt, die er in einem nur ein paar Mal aufgeführten Stücke spielte: ‚Liebesträume' von Scribe und Najac. Wiehe war hier ein Ehemann, noch philiströser und unpoetischer als Gabrielens Gatte, und gab diesen so armselig honett, mit steifem Kragen, wie wenn er nie gewußt hätte, daß Romantik etwas andres wäre, als seine junge Frau lieben, auch wenn sie in einen Offizier verliebt war. Ich sollte meinen, daß so etwas wie der Assessor Wilhelm bei Kierkegaard, das dänische Seitenstück zu den Ehemännern Augiers und Ponsards, Wiehe vorgeschwebt hat. Hier war ein starkes naturalistisches Streben, ebenso wenn er um jeden Preis die Teerjacke aus Öhlenschlägers ein wenig süßwasserartigem Tordenskjold herausholen wollte. Aber als Erik in ‚Erik und Abel', einer seiner allerletzten Rollen, hatte er den schwachen unmännlichen König zu einem Märtyrer umgegossen und ihn mit einer christusähnlichen Maske ausgestattet, so daß die ganze Rolle eigentlich auf das Abendgebet vor dem Morde zugeschnitten schien. Im ganzen konnte er niemals im Wirklichkeitsspiel soweit gelangen, daß er das Historische mitaufnahm. Er wollte an jenem Abend, der Gedächtnisfeier für Frederik den Siebenten, in dem gewaltsam überfallenen Erik gleichsam das unglückliche Dänemark inkarnieren; dieser Gedanke allein bewegte ihn, und er konnte nie etwas andres geben, als seine eigenen bewegenden Gefühle und Gedanken.

Als er in seinen letzten Lebensjahren — er starb im Jahre 1864 — immer mehr zum Charakterfach überging und sogar Schurkenrollen spielte, sollte man meinen, daß sich ihm hier gerade Gelegenheit geboten hätte, mit der Theaterkonvention zu brechen, die dem bösen Menschen ein von dem guten wesentlich verschiedenes Äußere vorschreibt. Trotzdem war er selbst hier sehr abhängig von der Tradition. Er sagte sich nicht los von der konventionellen Maske, deren Alter bis zu den Teufelsdarstellungen der Mysterien hinaufzureichen scheint. Wie im Norden der Fürst der Finsternis schwarz-

haarig, im Süden rothaarig war, so wechselte auch die Farbe der bösen Menschen auf der Bühne, und überall waren sie, wie der halbkomische, entsetzliche Versucher, schleichend und schlürfend, schielend und scheeläugig. Es ist die moralische Verurteilung, die in den ästhetischen Abscheu umschlägt. Ein jeder, der Michael Wiehe als Dominikaner Knud gesehen hat, wird sich daran erinnern, wie er hervorgekrochen kam, mit scheußlichen Grimassen, wie seine ganze Maske bis zu dem leuchtend weißen Halse darauf angelegt war, ein Gefühl des Unbehagens hervorzurufen. Trotzdem war die Wirkung außerordentlich, weil man hinter jedem Worte des Mönches eine imponierende geistige Überlegenheit empfand. Und in derselben Weise gehörte sein Joseph Surface, obwohl er hier seine persönliche Schönheit nicht verbarg, zu dem Dominikanergeschlecht. In der Verführungsszene mit der Lady Teazle war sein Blick schlangenartig bezaubernd, sein ganzes Wesen vergiftete gleichsam die Luft des Zimmers; doch wie wunderbar die Gestalt auch war, es war nicht Sheridans Tartüffe, den er darstellte, es war eine weit größere Inspiration über Michael Wiehe, als die Rolle tragen, und als sie Frau Heiberg in ihrer etwas schnippischen Darstellung der Kokette ausfüllen konnte. Seine Form für das Böse war das Dämonische: er fühlte sich von bösen Mächten getrieben, gegen die Verstand und Wille kraftlos waren. In dieser Weise spielte er sogar den Caligula. Wenn dessen blutdürstige Phantasie sich in einer wilden Freude darüber Luft machte, daß er imstande war, mit einem Worte den weißen Hals seiner Gemahlin unter die Axt des Büttels zu bringen, dann war ein derartiger Irrsinn in Wiehes Wort und Mund, daß der römische Kaiser nur ein geifendes Raubtier wurde. Triebe und Sehnsüchte — Ehrgeiz, Wollust, Grausamkeit — erfüllten sein ganzes Wesen, machten den Blick glühend und die Lippen beredt wie die Schwärmerei der Jugend in den erotischen Rollen.

Der linkische junge Mann war schnell ein vollreifer Künstler geworden. Aber der Verlegenheitsstempel haftete an ihm. Auf einem Kostümbilde von Wiehe aus Augiers ‚Gendre de Monsieur Poirier' sieht man den vornehmen Roué an eine Säule gelehnt, die eine Hand unter der Weste verborgen, die andre in der Tasche vergraben, als wäre er ein Debütant, der nicht wüßte, was er mit seinen Händen anfangen solle. Mit einem Wort: Wiehe war in Wesen und Manieren immer schwerfällig. Auf der Bühne hatte er abgebrochene eckige Bewegungen und etwas Abgehacktes und Düsteres in seiner Diktion, und in alle Rollen trug sein Naturell etwas Eigenartiges und Absonderliches hinein.

Seit Wiehes Jugend hatte es ihm als ein Ideal vorgeschwebt, den Torquato Tasso in Goethes Stück zu spielen. Er wußte sich geistesverwandt mit dem feinen Bilde des verschlossenen und melancholischen Künstlers, dem unerfahrenen Poeten unter weltklugen Hofmännern und eleganten Damen. Wiehe fühlte sich ebenso unpraktisch und ebenso vornehm wie der Dichter. Und dessen gleichzeitig demütige und ungestüme Liebe zu Leonore war gerade die Liebe, die darzustellen in Wiehes Macht lag. Nichts konnte Wiehes

Natur mehr zuwider sein als Aufdringlichkeit. Er war stets gleichsam entfernt von der Geliebten durch seine behutsame Anbetung.

Es war auf der Bühne wie im Leben stets ein Abstand zwischen ihm und der Umgebung, ein leerer Raum. Er war dazu geeignet, den darzustellen, der allein dasteht unter Menschen von verschiedenem Sinn und ungleichen Lebensverhältnissen, und der durch sein Benehmen den ihn und die andern trennenden Abgrund scharf hervorhebt. Ein Ernsthafter unter Munteren, der Protestant unter Katholiken, der Heide unter Christen, der Quäker unter den Lebenslustigen — solche Aufgaben, wo es den Isolierten darzustellen galt, glückten ihm stets, am besten, wenn dieser der Umgebung bis zu einem gewissen Grade unterlegen und ihrem Spott ausgesetzt war. Es versteht sich, daß die Pointe dann darin lag, daß Wiehe in Wirklichkeit die geistige Übermacht besaß. Und gerade in derselben Weise liebte er solche Gestalten, bei denen wiederum zwischen dem Äußeren und Inneren ein disharmonischer Abstand herrschte. Ein Ritter im Knechtsgewande, ein glühender Liebhaber in der Mönchskutte, der Glauben und Gelübde von sich wirft, gebrandmarkt und verhöhnt wird — eine solche Rolle schrieb Hoedt für ihn in der ‚Madonna', um sein Genie auf den Saiten vibrieren zu lassen, die es am liebsten berührte.

Diesen Hang zur Verdoppelung fand man wieder, wenn er Liebhaber spielte. Er war am allerliebsten zugleich der, der liebt, und der, der nicht liebt, oder jedenfalls der Keusche und Kalte, der plötzlich die Sturmglocke der Liebe vor seinen Ohren läuten hört und sich, überrascht, von ihrem Wirbel entzücken und hinreißen läßt. Bevor dies geschah, öffnete sich gleichsam eine Kluft zwischen der Seele des Mannes und dem unbekannten Gefühl, das sich vordrängte, um sie auszufüllen. Widerstrebend nur wollte die Seele sich umformen lassen, dann aber wiederum völlig in der Macht des Eros sein. Wie hatte Wiehe der Rede des jungen Menschen in Kierkegaards ‚Symposion' Stimme leihen können, wie hatte er sich jenem schönen Jüngling assimiliert, der noch unberührt von Eros und scheu ihm gegenüber ist, und bei dessen zweifelnden Fragen nach dem Dasein des Gottes eine so mächtige Sehnsucht heraufdämmert. Wiehe konnte den Jüngling darstellen, vor dessen Ohren es wie ein gedämpftes Sausen der ferntreffenden Pfeile des Gottes erklang, der aber noch unverletzt war. Niemand kann es vergessen, wie wundervoll er als Tadeo in der ‚Jüngsten' spielte, in lauter Verdoppelungen: der stille Gelehrte, verlegen und linkisch, seine ungebildete Familie weit überragend, und doch so ehrerbietig-freundlich gegen alle, selbst gegen den unwissenden Pädagogen, keusch wie ein junges Mädchen der aufdringlichen Koketterie der Soubrette gegenüber, und dann plötzlich ganz bezaubert von Fiorellas munterer Stimme und ihren strahlenden Grübchen. Und gerade dies eine, daß Tadeo gegenüber dem als Knaben verkleideten Mädchen unmöglich die Natur seiner eigenen Gefühle begreifen kann, diese Ungewißheit war wie für Wiehe zurechtgelegt.

Für jeden, der Michael Wiehe gesehen hat, bildet sein Spiel den

Maßstab für erotische Schauspielkunst. Andre können interessanter sein, wie Bressant, oder größere Virtuosen, wie Delaunay, oder von modernerer Nervosität, wie Sonnenthal, keiner hat die männliche Liebe in edlerer und schönerer Form gegeben.

Die Liebe, die er darstellte, war nicht sinnlicher Art. Er spielte nicht die Liebe zum einzelnen Weibe, sein Auge heftete sich nicht leidenschaftlich auf seine Mitspielerin, seine Hände brannten nicht danach, sie zu ergreifen, er begehrte nicht sie, an die seine Lippen Liebesworte richteten. Er bewunderte sie, betete sie an als ein auf Erden unerreichbares Ideal, er schirmte sie wie eine kostbare Blume, die nicht barschen Stürmen ausgesetzt werden darf, er näherte sich ihr ehrerbietig, brachte ihr sein Leben als einen geringen Tribut ihrer Schönheit dar. Er selbst war von Eros bezaubert, sein Wesen war wie flüssige Lava, aber die Flamme berührte die Geliebte nicht. So war seine Erotik von merkwürdig unsinnlicher und übersinnlicher Beschaffenheit.

Die Liebe, die er darstellte, war eine Religion. Er glaubte an das Weib, dem gegenüber seine Seele von einer mysteriösen Leidenschaft erfüllt wurde, für das er als Märtyrer sterben konnte. Und diese Religion war nicht protestantischer Natur — so wenig wie irgend ein andrer romantischer Glaube — es war ein rein katholischer Heiligenkultus, eine glühende, fanatische Madonnenanbetung.

So in ‚Maria Stuart'. Wie war seine Leidenschaft schön und himmelsstürmend, da wo Mortimer die irdische, etwas weltliche Maria mit der heiligen Mutter Gottes vermischt! Hier in dieser Rolle, wo er eine so große plastische Schönheit entfaltete, daß man die herrlichsten Statuen erhalten hätte, wenn man eine Reihe Gipsabdrücke von ihm hätte nehmen können — hier glich er einer jener Correggioschen Figuren, die den Blick zu der schönen jungen Madonna auf dem Himmelsthron emporsenden, und in deren Auge gleichzeitig die höchste sinnliche Ekstase und eine Art religiöser Anbetung flammt. Doch war bei Wiehe die Sinnlichkeit weit gedämpfter und geistig veredelter.

Die Liebe war endlich bei ihm Ritterlichkeit. Er war ein Liebender aus der Zeit der Minnesänger und Troubadoure, jedenfalls so, wie sie die Romantik dargestellt hat. Als Ritter war er gleichzeitig schwärmend wie ein Jüngling und zum Kampf gewaffnet wie ein Mann. Dieser Gegensatz war es, der sein Spiel stets prägte. Wenn er in den ersten Akten der ‚Jüngsten' sein ganzes Wesen in der zärtlichsten, fast kindlichen Ergebenheit für das verkleidete Mädchen hatte zerschmelzen lassen und in allen Stücken der schwermütige Träumer und stille, etwas pedantische Gelehrte war, dann verwandelte er sich, wenn er im letzten Akt für sie das Schwert zog, plötzlich vom Scheitel bis zur Sohle in einen Ritter und Mann. So auch in ‚Ninon', wo sein Spiel wohl den strahlendsten Diamanten in seiner Künstlerkrone bildete. Mit was für einem Eindruck ging man fort, nachdem man diese geniale Leistung gesehen hatte!? Zuerst empfand man, daß Wiehe genau

das war, was der Chevalier sein sollte, ‚ein edles Gefäß von seiner Natur', dann, daß unsre Augen sich an der erwachenden Jünglingsnatur in ihren schönsten Frühjahrsstimmungen erfreut hatten, und endlich, daß man Zeuge gewesen war, wie ein edler Geist seine Geliebte ritterlich verteidigte und verzweifelte und starb wie ein Mann. Wenn man nach solch einem unvergeßlichen Abend nach Hause ging, wirr und benommen im Kopf, war man versucht, sich stundenlang in den Straßen herumzutreiben mit Versstümpfchen auf den Lippen, ehe man zur wirklichen Welt zurückkehren konnte. Man gewann es weder über sich, noch war man imstande, den Eindruck jener Offenbarung aus einer andern Welt hastig zu vernichten.

Es war nicht Hertzens zarte Poesie, die Wiehe zu dieser Offenbarung begeistert hatte. In seiner ganzen Auffassung vom Wesen der Liebe verhielt er sich feindlich gegenüber dem Geist in der dänischen Literatur, der von Oehlenschläger über Hertz und Winther zu Aarestrup führte, der Auffassung der Liebe als sinnlicher Lebensfreude; dagegen fühlte er sich geistesverwandt der ästhetisch-theologischen Richtung, deren Vertreter Paludan-Müller und Kierkegaard wurden. Kalanus hätte er sicherlich gern als einen Apostel der Reinheit dargestellt, und anderseits finden sich in dem Kierkegaardschen Symposion (In vino veritas) und überhaupt in Kierkegaards ganzer unsinnlicher Erotik Züge, die an Wiehes Kunst erinnern. Im übrigen war er von der Poesie nicht sehr beeinflußt und hatte dafür auch keinen Einfluß auf sie. Ich möchte bezweifeln, ob irgend einer der bedeutenden dänischen Dichter Rollen geschrieben, bei denen er bestimmt Wiehe im Auge gehabt hat. Moderne nordische Dramen zu spielen, dazu kam er gar nicht, weder Björnson noch Ibsen, und für das Studenten-Vaudeville hatte er selbstverständlich keine Sympathie. Um Eibaek zu spielen, mußte er ihn in einen in Nordseeland zu Fuß wandernden Evangelisten umformen.

Doch seine Kunst war die schönste Blüte, die die dänische Romantik getragen hat, und sie hat jedes für Poesie empfängliche Gemüt beeinflußt, das während der Zeit seines Wirkens gelebt hat. Die von ihm dargestellten jungen Männer waren untereinander nicht sehr verschieden, denn seine Phantasie war nicht von Gestalten bevölkert, sondern von einem Ideal beherrscht. Und dieses Ideal von schwärmerischer Begeisterung und männlicher Kraft brachte er seinem Volk.

Oder richtiger: er erschien uns allen als eine Idealgestalt, nicht nur, weil er das Merkmal des Genius auf seiner Stirn trug, sondern weil er als Mensch eine moralische Hoheit besaß, die davon zeugte, daß er seine Persönlichkeit unbeschädigt durch das Leben gebracht hatte. Dies war und blieb das Geheimnis seiner Kunst. Deshalb konnte die glühendste Liebesrede mit einer fast jungfräulichen Reinheit von seinen Lippen strömen. Wir sahen in ihm gleichzeitig einen träumenden Jüngling und einen energischen Mann, einen stillen Denker und einen Helden, einen Liebenden und einen Asketen.

Aus dem Dänischen von Ida Anders

Das berliner Theaterjahr

Einzelbilanzen sind hier ja schon im Laufe des Winters nach dieser oder jener besonders herausfordernden Aufführung gezogen worden. Aber sie waren nicht das Werk des möglichst objektiven Historikers, sondern des leidenschaftlich beteiligten Kunstfreundes. Sie waren anmaßend genug, auf den Verlauf der Dinge einwirken zu wollen, und scheuten darum, wo sie etwa auf Gefahren hinwiesen, vor Übertreibung der Gefahren nicht zurück. Es entsprang nur derselben Absicht und Gesinnung, wenn sie positive Leistungen dort verkleinerten, wo man sich zu früh auf seinen Lorbeern auszuruhen schien. Dies muß für die, welche es nicht selbst bemerkt haben, ausdrücklich gesagt werden, weil sonst zwischen jenen Einzelbilanzen und der Gesamtbilanz von heute fälschlich ein Widerspruch entdeckt werden könnte. Solchen Einzelbilanzen sind von Zeit zu Zeit das Schauspielhaus, das Lessing-Theater, das Deutsche Theater und die Kammerspiele unterworfen worden. Mit der Betrachtung dieser drei oder vier Theater darf sich auch eine Gesamtbilanz begnügen, der es weniger darauf ankommt, zu zählen, als zu wägen; die nicht statistisch feststellen will, was alles binnen zehn Monaten an unsern zahlreichen Bühnen herausgekommen ist, sondern die kritisch prüfen will, was bei dieser ganzen mühseligen und geräuschvollen Jahresarbeit für die Entwicklung unsrer Theaterkunst herausgekommen ist, oder doch hätte herauskommen können.

Den Vortritt hat das Königreich. Aber es mag auch gleich wieder zurücktreten. Die Intendanz hat selber betont, daß für die abgegangene Spielzeit endlich der neue Schauspieldirektor Barnay verantwortlich sei. Eine weniger parteiische Instanz würde vielleicht finden, daß dieser Schauspieldirektor eher unverantwortlich sei. Zu seinen Gunsten wird hervorgehoben, daß Shakespeare achtundfünfzig Aufführungen gegen zweiundvierzig, Schiller neunzig Aufführungen gegen vierzig im vorigen Jahr aufzuweisen habe. Zunächst ließe sich schon rein numerisch dieses Ergebnis ebenso gut gegen Herrn Barnay kehren. Es ist nämlich klar, daß eine so geflissentliche Pflege Schillers nur mit einer ebenso geflissentlichen Vernachlässigung der andern großen Dramatiker erkauft sein kann. Tatsächlich ist denn auch Goethe von vierunddreißig Aufführungen auf achtzehn zurückgegangen, sind Kleist, Grillparzer und Hebbel mit ganzen drei und vier Aufführungen vertreten. Das ist ja aber gar nicht der Hauptpunkt. Das Wie entscheidet, nicht das Was und das Wieviel. Wir haben es längst aufgegeben, eine Berücksichtigung der zeitgenössischen Dramenliteratur zu erwarten, von der ein bestimmter Teil am Hoftheater durchaus erlaubt wäre und auf das Hoftheater geradezu angewiesen ist. Aber wir können nicht auch noch wider-

spruchslos hinnehmen, daß das Repertoire von unumstrittenen Werken, durch dessen Besitz das Schauspielhaus allen andern berliner Bühnen überlegen ist, in akademisch-bureaukratisch-höfischer Leblosigkeit verstaube und erstarre. Es würden keine nationalen Güter gefährdet werden, wenn dieses beispiellos reiche schauspielerische Material aus den Händen eines senilen Unkünstlers in die Hände eines schaffenskräftigen Künstlers unsrer Zeit überginge. Was auf andern Kunstgebieten Ereignis geworden ist, kann nicht allein auf dem Gebiet des Theaters eine Unmöglichkeit bleiben.

Auch das Lessing-Theater hat ein vollständig ergebnisloses Jahr hinter sich. Im engen Kreis verengert sich der Sinn, und es ist immerhin ein Trost, daß endlich eine Grenze erreicht scheint. Wie sollten Kreis und Sinn noch enger werden? Brahm hat von sechs Autoren fünf neue und fünf alte Dramen gegeben. Die Autoren heißen Sudermann und Fulda, Hirschfeld und Hauptmann, Eulenberg und Ibsen. Die vier neuen Dramen der ersten vier Männer sind nicht das Papier wert, auf das sie geschrieben worden sind, und haben nur dank dem Marktwert, den die Namen der Verfasser haben, unvergleichlich würdigern Hervorbringungen des Nachwuchses den Platz rauben können. Für diesen Nachwuchs gerade den ‚Ritter Blaubart' zeugen zu lassen, bewies keinen Theaterinstinkt. Dabei ist hier allein, wenn überhaupt, von einem kleinen künstlerischen Verdienst zu reden. Denn was selbst in Jahren, wo die Produktion oder Brahms Zutrauen zu der Produktion versagte, seinem Theater das Ansehen erhielt: die Macht und die Schönheit der schauspielerischen Reproduktion, auch sie schien diesmal in merklichem Rückgang begriffen. Wir sahen zwei alte Stücke von Hauptmann und drei alte Stücke von Ibsen, und überall wurde aufs schmerzlichste die Reinheit, die Harmonie und die Schlagkraft jenes weltberühmten Brahmschen Ensembles vermißt, das für ein Ziel eine Energie beseelte, in dem es keinen Fremdkörper und nicht die kleinste Lücke gab. Vor den Riß traten mit manchmal grandiosen Gestaltungen jene vier überragenden Persönlichkeiten des Ensembles, die jetzt, leider, leider, auf drei zusammengeschmolzen sind, und deren Kräfte noch ganz anders ausgenutzt werden könnten und in Zukunft ausgenutzt werden müssen, wenn sie für alles Ungemach entschädigen sollen.

So ist schließlich doch wieder der einzige Theatermann Berlins, der, unablässig und unbeirrt, mit Hand und Herz und Kopf gearbeitet hat: Max Reinhardt. Zur Belohnung wird er geschmäht. Seine Mißerfolge werden zehnfach, seine Erfolge zehntelfach gezählt. Es ist richtig: von seinen sechzehn Vorstellungen wäre etwa die Hälfte zu entbehren gewesen, weil entweder das Stück oder die Darstellung in der Hauptsache reizlos war. Man mag auch noch von der andern Hälfte, je nach Geschmack, diese oder jene

Aufführung ſtreichen, mag ſich für den Humor des ‚Reviſors‘ unempfänglich erklären, mag das ‚Wintermärchen‘ bis zur Unſchmackhaftigkeit veraltet nennen, mag, in ſeltſamer Verkennung des Tatbeſtandes, den Eindruck von ‚Gyges und ſein Ring‘ von der Intimität des Kammerſpielhauſes loslöſen, ſtatt ihn gerade darauf zurückzuführen. Aber ſelbſt dann bleiben immer noch vier Aufführungen, deren künſtleriſcher und menſchlicher Gewalt ſich nur die unrettbare Empfindungsloſigkeit und die abgründige Perfidie hat entziehen können. Es iſt am allerwenigſten an dieſer Stelle nötig, die Reinhardtſchen Nachdichtungen von Ibſens ‚Geſpenſtern‘, von Wedekinds ‚Frühlings Erwachen‘, von Hauptmanns ‚Friedensfeſt‘ und von Maeterlincks ‚Aglavaine und Selyſette‘ von neuem zu preiſen. Zu ſagen iſt nur noch, worin dieſe — und freilich auch andre — Vorſtellungen des Reinhardtſchen Winters, uns vorwärts gebracht haben. Sie haben einmal unſern ſchauſpieleriſchen Einzelbeſitz vermehrt. Fünf Darſteller haben den Beweis geliefert, daß mit ihnen künftighin ſtärker gerechnet werden kann und muß als bisher: Herr Wegener (als Greiners Liebeskönig und Gogols Polizeimeiſter, als Mercutio und als Kandaules); Herr Moiſſi (als Oswald Alving und Wedekinds Moritz); Herr Kayßler (als Hauptmanns Wilhelm Scholz und als Gyges); Fräulein Heims (als Hauptmanns Ida Buchner) und Fräulein Eibenſchütz (als Wedekinds Wendla holdſeligſten Angedenkens). Zum andern iſt mit den neutraliſierenden Stiliſierungen von ‚Wintermärchen‘ und ‚Aglavaine und Selyſette‘ der Verſuch, zur Dekorationsloſigkeit zurückzukehren, ſo überraſchend geglückt, daß unſre ganze Inſzenierungskunſt ihren Nutzen daraus ziehen wird. Der dritte Fortſchritt ſchließlich iſt das Kammerſpielhaus an und für ſich mit ſeinen genügend gewürdigten neuen Wirkungsmöglichkeiten. Ein offenkundiger Rückſchritt war dem allen gegenüber in der Bildung des Repertoires zu ſpüren. Reinhardts neue Stücke waren nicht gut oder noch weniger als nicht gut, und von ſeinen guten Stücken war das jüngſte fünfzehn Jahre alt. Es muß ihm wieder und wieder geſagt werden, daß die führende Stellung immer nur die Bühne der literariſchen Initiative behaupten kann. Er hat ſich ja dieſe Stellung ſelber dadurch erobert, daß ſein Repertoire im Anfang ein beſtimmtes und ein friſches Geſicht zeigte, das zugleich das Geſicht von 1900 war, und er wird ſich entſcheidend ſchädigen, wenn er ſein Intereſſe weiter ſo einſeitig rein theatraliſchen Beſtrebungen zuwendet, wie er es in dieſem letzten Jahr getan hat.

Vater Riekmann/ von Karl Strecker

Ein Akt (Schluß)

Der Verbrecher: Ach, Herr Riekmann, es iſt ja doch ſo ſchrecklich, auf die Stunde warten zu müſſen, da man öffentlich abgeſchlachtet wird. Lieber Herr Riekmann (er fällt vor ihm nieder), wenn Sie Mitleid mit mir haben, ſo retten Sie mich! Bitte, bitte. Bringen Sie mir nur eine Feile!

Riekmann (ernſt): Sind Sie wahnſinnig, Mann? Trauen Sie mir wirklich ſo was zu?

Der Verbrecher (winſelnd): Lieber Herr, denken Sie ſich doch in meine Lage, denken Sie, Sie ſtänden vor Ihrem Grabe —

Riekmann (ſehr beſtimmt): Stehen Sie auf, ſage ich, oder ich laſſe Sie ſogleich allein —

Der Verbrecher: Nein, nein, bitte, nicht allein laſſen! (Er ſteht auf) Nur jetzt nicht allein im Dunkeln —

Riekmann (begütigend): Na, nun ſetzen Sie ſich nur ruhig hin. So. Da kommt, glaub' ich, ſchon Ihr Abendbrot.

Der Verbrecher: Ich kann nicht eſſen, ich mag nicht.

Riekmann (öffnet die Tür, läßt den Kalfaktor herein, der ein Brett mit Geſchirr trägt): So, ſetzen Sie da nur hin. Es iſt gut. (Kalfaktor ab) Nu kommen Sie man ran. Ein ſchönes Beefſteak, ſehen Sie mal. Das duftet; da läuft einem das Waſſer ordentlich im Munde zuſammen. Verſuchen Sie man ein Stück.

Der Verbrecher: Ich mag doch nicht.

Riekmann: Redensarten! Ein Stück gutes Fleiſch und ein Gläschen Wein tun immer gut. Schmecken Sie blos mal — da liegt obenauf ſolche knuſprige Bratkartoffel — da. (Er ſchiebt ihm den Teller hin und gibt ihm einen Löffel in die Hand) So, ſehen Sie woll. Nun 'nen Happen Beefſteak, Moſtrich iſt auch dabei. Tunken Sie nur ordentlich in die Sauce. So, nicht wahr?

Der Verbrecher (kaut mechaniſch): Herr Riekmann — ſagen Sie mal —

Riekmann: Na, was denn? Hier, trinken Sie nur auch 'n Glas Wein (er ſchenkt ihm ein), das wird Ihnen gut tun. So.

Der Verbrecher: Danke . . . Herr Riekmann, Sie ſollen ſoviel in Büchern geleſen haben und ſo ſehr klug ſein.

Riekmann: Ach, du lieber Gott! (Er füllt das Glas auf) Na ja, geleſen habe ich ja ein bischen. Für mein Alter genug. (Behaglich plaudernd) Ich war von Kindheit an ſchon immer hinter Büchern her und ſuchte allem auf den Grund zu kommen. Na, das behält man ſo im Alter bei —

Der Verbrecher (der bei dieſem Geplauder unwillkürlich gegeſſen hat): Ach, Herr Riekmann, bitte, ſagen Sie mir eins. (Er legt den Löffel hin und ſieht Riekmann furchtſam mit großen Augen an) Meinen Sie, daß es — eine Strafe — nach dem Tode — im Jenſeits — gibt?

Riekmann: Sie sind doch hoffentlich nicht so dumm, an eine ‚Hölle' zu glauben, an einen großen Feuerherd mit Röstpfannen und Wurstkesseln?

Der Verbrecher: Wenn auch nicht so — aber eine Strafe . . . wäre doch möglich.

Riekmann: Ja so. Na ja — wenn ich nur wüßte, wen die Strafe treffen könnte. Die Toten? Denen kann es höchst egal sein, die fühlen nichts mehr. (Man merkt ihm durchweg die einzige Absicht an, den Todesanwärter innerlich zur Ruhe zu bringen)

Der Verbrecher: Ja, es soll doch ein Leben nach dem Tode geben.

Riekmann: Ach? Nun sagen Sie mal: wozu wäre dann der Tod da? Glauben Sie, daß der Tod ein Faxenmacher ist und ein Falschspieler? Glauben Sie, wenn ich diese Fliege hier (am Tellerrand) zerquetsche, das wäre nur zum Spaß?

Der Verbrecher: Ja, das ist ein Tier. Aber der Mensch, sagte unser Lehrer, hat doch einen Geist.

Riekmann: Warum auch nicht? Aber nun hören Sie: Wir hatten zu Hause einen Schäferhund, der hatte zehnmal mehr Verstand, sagen wir ruhig Geist, als der alte stumpfsinnige Füllenfütterer auf dem Gut. Zehnmal mehr. Der Schäferhund war treu und klug, tapfer und dankbar. Von alledem war bei dem Idioten kaum eine Spur. Was meinen Sie nun: Wer von den beiden müßte da nach dem Tode eigentlich geistig fortleben?

Der Verbrecher: Ich mag das auch verwechseln; ich glaube, die ‚Seele' soll es sein, die nach dem Tode fortlebt — nicht wahr?

Riekmann: Die noch erst extra totgeschlagen werden muß? Na, ich will Ihnen noch eine Geschichte erzählen. In der großherzoglichen Forst bei uns zu Hause fiel einmal einem Forstarbeiter ein Birkenstamm auf den Kopf. Der Mann lebte noch dreißig Jahre. Aber alle Erinnerung, alle Gedanken waren aus seinem Kopf mit einem Mal verschwunden. Er plapperte nur noch wie ein Papagei. Hatte auch keine menschlichen Empfindungen mehr: Liebe und dergleichen. Da merkte ich: Wenn diese ‚Seele' schon ein umfallender Birkenstamm vernichten kann, wieviel mehr der Tod, der alles auflöst in Verwesung. (Kurze Pause) Glauben Sie mir: die ‚Seele' ist eher tot als der Körper.

Der Verbrecher (sinnt vor sich hin, plötzlich): Glauben Sie denn an keinen Gott?

Riekmann: Das hat jeder mit sich abzumachen, weil es keiner wissen kann. Aber soviel ist gewiß: schon ein guter Mensch kann alles verzeihen. Wie sollte ein unendlich größeres Wesen nicht einen höhern Sinn noch haben müssen? Wie sollte es nur darauf erpicht sein können, arme kleine Menschen, die ihm nichts getan haben, zu verfluchen? Wichte, die handeln, wie sie nicht anders können, zu peinigen und zu züchtigen? Nein: wenn wir von Gott etwas zu erwarten haben, so kann es nur grenzenloses Mitleid sein. Gott kann nicht kleiner sein als ein großer Mensch. (Pause)

Der Verbrecher: Was Sie sagen, scheint alles so natürlich und selbst-

verständlich, das beruhigt ordentlich — aber sagen Sie mal — (ängstlich aufblickend)

Riekmann (einfallend): Vergessen Sie dabei das Trinken nicht. (Er gießt ein) Der Wein tut sehr gut, das glauben Sie mir. So. Aber was ist Ihnen denn?

Der Verbrecher (setzt zitternd das Glas ab): Wie hier eben so das Licht 'rauffiel, sah es aus wie Blut. (Stellt schaudernd das Glas hin)

Riekmann: Ach, Unsinn. Das ist richtiger Rotwein aus Bordeaux. (Man hört ein fernes Hämmern)

Der Verbrecher (aufschreckend): Hören Sie? Das Klopfen! Da wird das Gerüst gezimmert, das Blutgerüst!

Riekmann: Was Sie sich zurechtphantasieren! (Gezwungen lächelnd) Der Kalfaktor bessert die Türfüllung an der Beamtenlatrine aus, wie ich ihm gesagt habe.

Der Verbrecher (nach kurzer Pause jäh den Kopf erhebend): Der Tod ist wohl sehr schmerzhaft? Nicht?

Riekmann: Der Tod? I wo! Da hören ja gerade alle Schmerzen auf

Der Verbrecher (furchtsam zögernd): Sahen Sie schon — einmal — — einen — hingerichtet werden?

Riekmann (mit einer Handbewegung): Schon sechs oder sieben.

Der Verbrecher: Die schrieen wohl alle furchtbar? Nicht wahr?

Riekmann: Kein einziger. Das geht so fix, da merkt man gar nichts von. Der Delinquent weiß noch gar nicht, daß es losgeht, dann ists schon vorbei. (Winkt beruhigend mit der Hand) Die Gesichter an den Hingerichteten sahen alle so ruhig und friedlich aus, da konnte man ordentlich neidisch werden.

Der Verbrecher (preßt die Lippen zusammen, sieht kurz vor sich hin. Dann Riekmann offen anblickend): Meinen Sie wirklich, daß ich noch begnadigt werde? Nein?

Riekmann: Aber gewiß mein ich das. Selbstverständlich! Trinken Sie jetzt nur Ihr Glas aus.

Der Verbrecher (gehorcht mechanisch): Ach, das tut doch recht wohl.

Riekmann (behaglich): Nicht wahr? Sie haben wohl noch nicht oft Wein getrunken?

Der Verbrecher (schüttelt den Kopf): Einmal . . . Ich habe ja vom Leben nie ordentlich was genossen — und als ich es einmal wollte, da wurde gleich ein Verbrechen draus . . .

Riekmann (schnell an diesem Gedanken vorübereilend. Mit unendlicher Milde in der Stimme): Nun lassen Sie das nur. (Er gießt den Rest aus der Flasche ins Glas) Trinken Sie nur den Wein aus und legen Sie sich ruhig hin.

Der Verbrecher: Schlafen kann ich nicht.

Riekmann: Oho! passen Sie mal auf, wie schön Sie nach dem Wein schlafen. Legen Sie sich nur ruhig hin.

Der Verbrecher: Wenn Sie durchaus wollen. (Legt sich auf sein Lager, den Kopf Riekmann zugewendet, der ihm die Decke zurecht schiebt) Danke schön, Herr Riekmann! Bitte, gehen Sie noch nicht, nein?

Riekmann: Bewahre! Ich gehe noch nicht. (Räumt das Geschirr ab) Habe Zeit. Wir können noch ruhig ein bischen plaudern. Ich will man blos das Geschirr auf den Korridor hinsetzen — (tut es)

Der Verbrecher: Ich muß noch immer an das denken, was Sie vorhin sagten. Also von der Hölle und so — das alles, meinen Sie, gibt es nicht?

Riekmann: Bei meinem Kopf will ich Ihnen das schwören. Das Märchen hat die Sorte von Menschen erfunden, die früher Menschen verbrannte und jetzt, da sie das nicht mehr darf, sie wenigstens in Gedanken schmoren und braten lassen will. Was sie Hölle nennen, ist der große Frieden.

Der Verbrecher: Das tut so wohl, was Sie sagen.

Riekmann: Ganz gewiß. Der Tod hat nichts Schlimmes. Das Leben ist schlimmer. (Er spricht mit beruhigender, milder Sicherheit. Der große Trost eines großen Herzens strömt von seinen Worten aus, deren Sinn wie leise Musik tönt) Das Beste für den Menschen ist der Schlaf. Wenn der Tag aus ist, schläft es sich so süß. Nun ist doch auch der Tod nur Schlaf — aus dem uns niemand mehr weckt. Nur Ruhe und Frieden. Keine Angst mehr und keine Not, kein Haß mehr und kein Schimpf — nur sanftes, stilles Schlummern. Ja, ja — das ist wohl schön —

Der Verbrecher: So wie Sie, Herr Riekmann, hat noch nie ein Mensch zu mir gesprochen. (Weich) Noch nie. Ach, wenn ich als Kind Sie gekannt hätte, da wäre ich wohl ein andrer Mensch geworden. Aber was zu mir als Kind redete, das waren Hunger und Prügel . . . Und gestoßen wurde ich überall — mein ganzes Leben hindurch.

Riekmann: Nur ruhig, mein Sohn. Den Jammer der Welt haben Sie durchkostet. Das wird nun alles besser. Nur nicht bange sein. Sie haben nichts mehr zu fürchten. Schlafen Sie ruhig ein. So, so, so. (Er legt ihm die Decke zurecht)

Der Verbrecher (ein erbarmungswürdiges Lächeln gleitet über sein fahles Gesicht): Danke schön, Herr Riekmann — am liebsten hätte ich gesagt: Vater. Ich habe ja nie einen Vater gekannt —

Riekmann (schnell mit behaglichem Plauderton einfallend): Ich erinnere mich an meinen auch noch kaum. Ja, wenn ich so zurückdenke an meine Kindheit — (mit Humor) wie ich noch so'n kleiner Bengel war, da war ich eigentlich ein riesiger Naturforscher. So ganz für mich. Ich weiß noch, wie mir mal meine Pate zum Geburtstag ein kleines Lamm auf Rollen schenkte — in der ersten Viertelstunde schon hatte ich es mit dem Brotmesser aufgetrennt, um zu sehen, was drin war. Sägespäne natürlich. Das geht in der Regel so: wo wir genau zusehen und Leben und ein Herz zu finden hoffen, da fallen Sägespäne heraus. (Er horcht, ob der Verbrecher schon schläft. Der rührt sich noch) Ja, und diese Lust am Spin-

tisieren iſt mir immer geblieben. Ich wollt immer allem auf den Grund kommen. Es war wie eine Fortſetzung der Kinderſpielerei. Als Erwachſener ſuchte ich allerhand Büchern auf den Grund zu kommen. Das war nun mein Spielzeug. (Lacht) So iſt es ja wohl immer im Leben. Wenn wir groß werden, ändert ſich unſer Spielzeug. Aus Bleiſoldaten werden wirkliche Soldaten. Und was die Leute treiben — ſo als ‚Politik' oder ‚Wiſſenſchaft und Kunſt' — angeſichts der vielen Sterne bei Nacht iſt es doch wohl nichts als ein Spielzeug. Wir laſſen es aus der Hand fallen, wenn wir einſchlafen, wie der Baum ſeine Blätter, wenn er im Herbſt einſchläft ... (Er horcht wieder. Der Verbrecher ſcheint noch zu wachen) Ja — die gute alte Pate, von der ich erzählte, die mir das Lämmchen ſchenkte, das war 'ne Frau! Die wußte für alles Troſt. „Nach hundert Jahren iſt alles egal," ſagte ſie immer, wenn ich mal ſo recht unglücklich zu ſein glaubte. Nur nicht bange ſein, alles geht vorbei, als wärs nicht geweſen, ſagte ſie ... Nach hundert Jahren weiß kein Menſch mehr davon ... Und wenn ich dann mal heulte und nicht einſchlafen konnte, wußte ſie ſo'n altes einfältiges Lied zu ſingen, da lullte man ſo ſtill bei ein, man merkte's gar nicht ... Ich weiß die Melodie noch ſo ungefähr. (Er ſummt leiſe) „Schlaf, Kindchen, ſchlaf, da draußen gehn die Schaf ..." Weiter weiß ich es nicht mehr, aber ſo fing es an. (Summend) „Schlaf, Kindchen, ſchlaf. Sum, ſum, ſum ..." (Er horcht wieder, der Verbrecher iſt eingeſchlafen. Riekmann ſteht leiſe auf, ſchleicht ans Bett, nickt, nimmt ſeine Laterne, geht auf den Zehen hinaus, immer dabei ſummend, ſchließt von draußen ganz leiſe ab. Der Vorhang ſenkt ſich langſam, während man die ruhigen Atemzüge des Schlummernden hört)

Rundſchau

Lüge auf die Bühne

Wir leben jetzt in einer merkwürdigen Zeit, wiewohl vielleicht alle Zeiten irgend ſo etwas Zeitlich-Merkwürdiges jeweilen an ſich gehabt haben. Item, die unſrige ſcheint mir ſehr, ſehr merkwürdig, beſonders dann, wenn ich ſo, wie ich es gerade jetzt tue, meinen Finger an die Naſe lege, um darüber nachzudenken, was es eigentlich mit dieſem Leben, das wir jetzt mit aller Macht in die Bühne hinaufſtopfen, für eine Bewandtnis hat. Wir füttern jetzt die Bühne mit Leben, daß ſie wahrhaftig genug zu freſſen hat. Der hinterſte und verborgenſte Dichter präſentiert dem Theater irgend welches hinterſte und verborgenſte Stücklein Leben. Wenn das derart ſchwungvoll weitergeht, wird das Leben bald wie eine ſchwindſüchtige Kranke platt daliegen, ausgeſogen und bis an die Rippen ausgepumpt, während das Theater ſo fett, behäbig und vollgeſtopft ſein wird, ungefähr wie ein

Ingenieur, der mit seinen patentierten Unternehmungen Glück gemacht hat und sich nun alles, was die Welt an Genüssen bietet, gestatten darf. Die Bühne braucht Leben! Ja, aber Herrgottsack, woher all das gute, solide, wahrhaftige Leben nur immer nehmen? Aus dem Leben, nicht wahr? Ja, aber ist denn das Leben gar nur so unerschöpflich? Meiner Ansicht nach ist es nur insofern unerschöpflich, als man es ruhig, flüssig und breit, wie einen wilden, schönen Strom seine natürliche Bahn weiterziehen läßt. Man möchte aber bald des Glaubens werden, wir gebildeten Tröpfe von Menschen seien nur noch Ausbeuter, Ausklopfer des Lebens, nicht die natürlichen Kinder desselben. Gerade, als ob das Leben ein großer, staubichter Teppich wäre, der jetzt in diesem unserm Zeitalter über die Stange gehängt und tüchtig geklopft werden sollte. Sogar die Zahntechniker, nachdem sie die Lulu gesehen haben, fangen jetzt an, die Züge und Muskeln des Lebens zu studieren, als gälte es, eine alte Leiche aufzuschneiden, um die Stücke davon auf die Bühne zu schleudern. Die Sache ist die: je lebhafter und natürlicher es auf dem Theater aussieht, desto ängstlicher, behüteter, geärgerter und gepolsterter wird es im täglichen Leben ausschauen. Die Bühne übt, wenn sie Wahrheiten ausklopft, einen verschüchternden Einfluß aus; wenn sie aber, was sie etwa früher noch ein bischen getan hat, goldene, ideale Lügen in großer, unnatürlich-schöner Form ausspinnt, so wirkt sie aufreizend und ermunternd und fördert wiederum die schönen, krassen Gemeinheiten des Lebens. Man ist dann eben im Theater gewesen und hat sich an einer fremden, edeln, schönen, sanftern Welt berauscht. Gebt acht mit euern ungezügelten Naturstücken, daß das Leben nicht eines Tages versickert. Ich bin für ein Lügentheater, Gott helfe mir. Robert Walser

Geschichte des Schattentheaters

Unter diesem Titel hat Georg Jacob (bei Mayer & Müller, Berlin) eine erste Zusammenfassung des historischen Stoffs über das Schattentheater gegeben. Also eine kurze Geschichte bereits, wenn auch noch mit Lücken. Es fehlen zum Beispiel chinesische, osttürkische, singhalesische, tunesische Texte. Und eine Geschichte, die sich bis über die Gegenwart erstreckt, auch das zeitgenössische Material mit einschließt. Soweit dies eben zunächst praktisch angängig ist. Also auch hierin nicht ohne Lücken.

Dennoch ermöglicht das Buch bereits einen hinreichenden Überblick über die ältesten Spuren und die jahrtausendweiten Wege des Schattentheaters und stellt schon wesentliche Gesichtspunkte auf. Man sieht, daß die wiederholten Versuche, das Schattentheater selbst oder wenigstens seine künstlerische Vervollkommnung auf das griechische Kunstleben zurückzuführen, unhaltbar geworden sind, daß der Osten, sogar der ferne Osten nicht nur der Schöpfer, sondern auch der Ausgestalter des Schattentheaters gewesen ist, ja daß die Eigentümlichkeiten und Werte des Schattentheaters dem Osten so sehr eignen, daß sie fast zu seinen bezeichnendsten Offenbarungen zu zählen sind.

Im einzelnen durchwandert das Buch die großen alten Kulturländer Asiens, findet den ersten Beleg für das Schattentheater in Indien (im Palikanon, wo eine Nonne, heftigen Liebeswerbungen widerstehend, das ihr gebotene Glück einem Schattenspiel vergleicht), verfolgt das Schattentheater in Indien, dann in Ceylon, Java, China und schließlich in den Ländern des Islam, wo es besonders

in Ägypten und in der Türkei (Konstantinopel) zu erneuter Blüte gelangte. Auf welcher Höhe diese Kunst gestanden hat — wohl schon im alten China, aber auch hier im nähern und muhamedanischen Orient — erhelle aus folgenden wenigen Andeutungen. Man vermochte nicht nur etwa das wilde Sichgatten und Schluchzen von Nachtigallen nachzuahmen, nicht nur ganze Landschaften, Naturereignisse, Gewitter, Hagel, Sonne, Mond darzustellen. Sondern man verstand es auch, ganze Massen von Personen vorzuführen, spielen und sprechen zu lassen, Spiel und Stimmen auseinanderzuhalten, sowie anderseits die Figuren transparent oder mit reicher Farbengebung zu behandeln — ein Verfahren, das heute unnachahmbar, teilweise unergründet ist — alles begleitet von aufreizender oder versenkender Musik. Auch ließ man aus einer Figur durch Teilung zwei, mehrere, viele entstehen, bis Chöre anschwollen, und ließ sie wieder sich treffen, zusammenfließen, bis zu einer Figur zurückschrumpfen. Dieses Maß von Geschmack und Geschicklichkeit ist zurzeit verloren. Dennoch wäre es lohnend, die Stätten, an denen das Schattentheater heute noch am lebendigsten sein dürfte (Konstantinopel und China), zu durchsuchen, die Reste zu fixieren, am besten unter Hinzunahme eines Phonographen.

In das Abendland gelangte das Schattentheater vornehmlich auf dem Wege über Tunis; einfarbig und primitiver, wie es dort heute noch lebt. Gelangte zuerst nach Italien, später nach Frankreich. Italienische, sodann französische Schattenspieler brachten es nach Deutschland. Hier gewann es Einfluß auf Volksspiele, die aber hinter den Vorbildern zurückblieben, anderseits auf die literarischen Bestrebungen der Romantiker (Kerner, Uhland), in deren Händen es allzu literarisch blieb. In jüngster Zeit tauchte es in dem bekannten Montmartre-Restaurant Chat noir auf, für lyrisch-malerische Wirkungen zurechtgestutzt.

Von allgemeinem Interesse wird die Tatsache sein, daß nicht wandernde griechische Mimen das Schattentheater dem Osten brachten, sondern östliche Gaukler dem Westen. Wunderlich ist, wie diese Tatsache dem Urheber des Buchs symptomatisch dafür wird, daß überhaupt die großen Werte des Lebens, der Kultur dem Osten entstammen, daß, wie er sagt, für ihn alle Sonne im Osten aufgegangen ist. Die umfassende Frage kann hier nicht aufgenommen werden. Aber, bleibt man bei dem Einzelfall des Schattentheaters, so ist auch hierbei kaum zu verkennen, daß diese Spiele trotz ihrer mit- und hinreißenden Art dennoch selten mehr zu geben vermochten, als das passiv-entrückte Hineinstarren in die bunte Zauberlaterne des Märchens — allen Stoff zur Silhouette projizierend, nicht nur optisch, sondern auch seelisch — das Ganze größtenteils erlöst durch Humor. Während die Griechen — fast allein — das Schauspiel der aktiv-hineinstürzenden Leiber konnten, das tragisch-unerlöste, für die das Lob täuschendster ‚Natürlichkeit' kein Lob gewesen wäre, da sie etwas ungleich Gewaltigeres fanden: die ‚künstliche' Maske.

Hugo Lyck

Deutsche Uraufführungen

29. 6. Heinrich Stobitzer und Fritz Friedmann-Frederich: Reiterattacke, Lustspiel. Magdeburg, Viktoriatheater.

Hermann Lekisch und Ferry Körner: Yiu-Yitsu, Schwank. Homburg, Kurhaustheater.

7. 7. Otto von Meyen: Moderne Helden, Lustspiel. Salzungen, Kurtheater.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lesson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
I. Auguſt 1907
III. Jahrgang Nummer 31

Cenci/ von Shelley

Den Fernerſtehenden könnte es, wenn er lieſt, daß um ‚Bunbury‘ ein Kampf in drei Inſtanzen gewogt hat, dünken, es ſei den Theaterdirektoren um gute Stücke bange. Da möchte ich nun an ein andres engliſches Drama erinnern, das — eingeſargt in die Literaturgeſchichte, verroſtet unter ledernen Übertragungen — in Deutſchland herzlich unbekannt iſt: an Shelleys ‚Cenci‘. Nicolaus Lenau hats einmal das ſchönſte Drama ſeit Shakeſpeare genannt, und in den ſiebzig Jahren, ſeit er das niederſchrieb, iſt des Wichtigen aus England nicht viel gekommen. Kaum kennens die Literaten, die Theaterleute ganz ſicher nicht: die Direktoren haben es nie auf den Spielplan geſetzt, teils aus Furcht vor der Kraßheit des Vorwurfs, hauptſächlich wohl aus Indifferenz. Vielleicht wäre es nun, da die Nerven des Publikums bedenklich geſtählt ſind, für die Bühne reif, und ich glaube, keiner könnte einen Theatermann ſchelten, wenn er an ein Wagnis beherzt heranträte, das ſchon ſchauſpieleriſch ungeheure Möglichkeiten erſchließt. Die Szene, die ich hier übertragen habe, iſt die letzte des Stücks. Cenci, der ſeiner Tochter Beatrice Gewalt angetan hat, wurde von ſeiner Familie ermordet, die ihre verzweifelte Tat mit dem Tode ſühnt. Lucretia iſt Beatricens Stiefmutter, Giacomo und Bernardo ihre Brüder. Die Szene ſpielt im Kerker. Stefan Zweig

Beatrice: Ich wage kaum zu fürchten, andres brächteſt
Du mir als die Begnadigung, mein Recht.
Kardinal Camillo: Des Papſtes Bitten möge Gott im Himmel
Milder empfangen, als er meine hörte.
Hier iſt das Urteil.
Beatrice (leidenſchaftlich): O, mein Gott! So früh
Soll ich ſchon ſterben? Schon ſo jung hinab
Ins dunkelfeuchte Bett der Erde ſteigen,
Genagelt in den Kerker eines Sarges,
Und nie mehr lichte Sonne ſehen, nie
Des Lebens helle Stimmen hören, nie
Mehr all das ſinnen, was jetzt traurig ſcheint
Und doch ſo teuer wird, da ichs verliere?

Wie furchtbar! Nichts zu sein! Nichts . . . oder gar . . .?
Was denn? . . . Oh wo bin ich? Ich werde toll.
Vergib mir, Gott, den Wahnsinn! Oder sollte
Kein Gott, kein Himmel sein, nur leere Welt,
O, sternenlose, graue, öde Welt —
Dann wär ja alles meines Vaters Geist,
Der mich umringt, sein Blick, sein Wort, die Hand,
Der Pesthauch meines einst gelebten Lebens!
Dann käm Er wohl, ein Graubart, Falten
Tief im Gesicht, das schreckhaft mich auf Erden
Gefoltert hat, käm mit dem heißen Blick
Und risse mich in die verruchten Arme,
O, nieder, nieder, nieder! Denn war er nicht
Allmächtig einst, allgegenwärtger Fluch?
Und nun er tot ist, schwelt sein Atem nicht
In allem Lebenden, das mich umdrängt
Und unser Schicksal schmerzhaft niederzwingt?
Wer kam denn wieder von den Toten, daß
Er uns des unbetretenen Reiches Satzung sage,
So ungerecht vielleicht als jene, die
Uns jetzt vom Leben reißt . . . wohin . . . wohin?

Lucretia: Vertrau auf Gott und Christi tröstend Wort,
Das mild verheißt: Vor Abend werden wir
Im Paradiese sein.

Beatrice: Das ist vorbei!
Was auch geschieht, mein Herz erbebt nicht mehr.
Und doch — ich weiß nicht, Deine Worte frösteln
Mich bis ans Herz. Wie falsch, wie hohl,
Wie widrig ist das plötzlich mir geworden!
Viel Unrecht hat mir diese Welt gezeigt,
Und keiner — Menschen oder Gott — hat je
Böse und Gut in meinem Los geschieden,
Und von der einzigen Welt, die ich gekannt,
Von Licht, von Liebe, Leben reißt man mich
In meiner Jugend erstem Frühglanz fort. —
Du mahnst, ich möge nur auf Gott vertrauen.
Ich hoffe ja, ich tus. Wem sollt ich sonst?
Allein mein Herz bleibt kühl bei dem Gedanken.

Giacomo (tritt vor): Wie, Mutter, Schwester, wißt Ihr nicht? Bernardo
Ging eben noch, Euch Gnade zu erflehn
Zum heiligen Vater!

Lucretia: Hörst Du, Kind! Vielleicht
Wird sie gewährt. Und all dies Leid wird dann
Nur mehr ein Märchen sein in späten Tagen.

O, der Gedanke quillt in meinem Herzen
Auf wie das warme Blut.
Beatrice: Und doch, wie bald
Wird beides kühl sein! Tritt Dein Hoffen nur
Im Staube aus. Denn ärger als Verzweiflung
Und bitterer als Todesnot ist Hoffnung.
Sie ist die letzte Krankheit, die uns noch
In dieser schmalen Stunde fassen kann,
Die schwindelnd über unsern Häuptern zittert.
Was sprichst Du nicht zum jähen Frost, er solle
Des Frühlings erste Blüte sparen? Sprich
Zum Erdstoß doch, der unter einer Stadt
Gekrümmt schon liegt, die stolz und froh erglänzt,
Und nun schon Trümmer, schwarzer Dampf und Asche.
Flehe zu Hunger, Pestilenz, zum blinden Blitz,
Zur aufgestürmten See, nur nicht zu Menschen.
O, Menschen! Menschen! Starr in Euern Formeln,
Im Wort gerecht und doch stets Brudermörder!
— Nein, Mutter! Komm, wir müssen sterben: dies
Ist die Belohnung unschuldvollen Lebens,
Die Linderung des nur erlittnen Unrechts.
Und während unsre Mörder leben werden
Und harte, kalte Menschen leis und lächelnd
Durch eine Welt von Tränen hin zum Tod
Wie zu des Lebens Schlummer schreiten, muß
Das Grab uns etwas noch wie Freude sein.
Komm, dunkler Tod, und kette Du mich ganz
In Deine allumschließend Arme ein,
Wie eine Mutter birg mich an der Brust
Und wieg mich ein in Schlaf ohne Erwachen!
Ihr, lebt nur weiter, Knecht einer des andern,
Wie wir es waren, die . . .
Bernardo (stürmt herein): O, furchtbar! Furchtbar,
Daß Tränen, Blicke, alles, was dem Herzen
Entströmt zur Bitte, vor ihm nichtig war.
Die Henker stehn bereits an dieser Türe!
Blut schien mir auf des einen Angesicht
Zu sein — wars nur ein Wahn? Denn bald
Wird Jener Blut, die ich am tiefsten liebe,
Ihn übersprühen, und er wirds von sich
Abstreifen, als wärs Regen. O, Leben, Welt,
Stürz über mich! Raff mich hinweg! Ich kann
Den Spiegel reinster Unschuld, dessen Schein
Mich gut und glücklich werden ließ, nicht so

Zu Staub zerſchmettert ſehn. Dich, Beatrice,
An deren Blick ſich jedes Ding verſchönte,
Dich, Licht des Lebens — dunkel, tot! Und dann
Schweſter zu ſagen und erſchreckt zu hören,
Ich habe keine mehr! Und Mutter, Dich,
Die aller Liebe wie ein Band verknüpfte,
Im Grab! Das ſüße Band geſprengt!
(Camillo und die Wachen treten ein) Sie kommen!
Laß mich, noch ehe Deine Lippen bleichen,
Die roten Blüten küſſen. Sag noch: Lebewohl!
Eh Dir der Tod die Stimme bricht. O, laß
Mich Dir noch lauſchen!

Beatrice: Lebe wohl, mein Bruder,
Vielieber Du! Und denk mit Zärtlichkeit
Wie jetzt an unſer gramvolles Geſchick.
Gedanken milden Trauerns mögen Dir
Das Leiden lindern. Und verirr Dich nicht
In tobende Verzweiflung, nur zu Tränen
Und Demut hin. Und Eines noch, mein Kind:
Um Deinetwillen bleib der Liebe treu,
Die Du uns weihteſt, bleib dem Glauben treu,
Daß ich, wenn auch gehüllt in eine Wolke
Von Schande und Verbrechen, rein doch lebte
Und ehrenhaft mein Leben lang. Und wenn
Die Läſtrer ſchmähen, wenn auch unſer Name
Wie Brandmal auf der klaren Stirn Dir brennt,
Daß Finger auf Dich weiſen, wo Du gehſt —
Trags tapfer und denk niemals ſchlecht von denen,
Die Dich vielleicht vom Grab empor noch lieben.
Dann ſtirbſt Du wohl wie ich, denn abgetan
Sind Furcht und Schmerz. Lebwohl! Lebwohl! Lebwohl!

Bernardo: Lebwohl — ich kanns nicht ſagen!

Camillo: Herrin Beatrice!

Beatrice: Erſpart Euch doch unnützen Schmerz und Klage,
Herr Kardinal! Hier, Mutter, bitte, hefte
Den Gürtel mir und dann, knüpf mir das Haar
In einen ſchlichten Knoten. Ja, gut ſo.
Doch Deines fällt herab. Wie oft doch haben
Wir eine für die andre es geknotet;
Nun tun wirs keine mehr. So, Monſignor,
Wir ſind bereit. Jetzt, jetzt iſt alles gut.

Vorhang

Das harzer Bergtheater

Ist das eine Einrichtung! Daß sie von ihren Begründern feierlich genommen wird, kann kein Grund sein, sie hier auch nur ernst zu nehmen. Zunächst glaubt man es kaum. Universitätsprofessoren, und die es werden wollen, hatten beteuert, daß sie von diesem Landschaftstheater außer der Stärkung des Nationalbewußtseins, außer einer Neubelebung dramatischer Produktion im deutschnationalen Sinne letzten Endes nichts weniger erwarteten als das nationale Drama. Das mußte nicht unbedingt gegen das Unternehmern sprechen. Kritische Rowdys hatten es mit Mistkarren voll Schimpfwörtern wacker beschmissen. Das konnte für das Unternehmen sprechen. Auf alle Fälle war aus diesem Überschwang in Liebe und Haß zu schließen, daß ein Gegenstand da wäre, der einen solchen Aufwand an so kostbaren Gefühlen doch irgendwie rechtfertigte. Das war ein Trugschluß. Es ist überhaupt kein Gegenstand da. Es ist schlechtweg nichts da, ein so hülfloses und jämmerliches Nichts, daß man einfach nicht begreift, wie erwachsene Menschen sich dafür oder dawider ereifern können. Das harzer Bergtheater von 1907 verdient nichts weiter als ein mitleidiges Lächeln. Diesem lächelnden Mitleid literarisch Ausdruck zu geben, ist bereits eine Überschätzung.

Die theoretische Möglichkeit, an dem Platze dieses Bergtheaters Komödie zu spielen, ist unbestreitbar. Sowie zwei wahrhaft große Schauspieler beieinander sind, ist das Goethesche Bohlen- und Fässerideal überall zu verwirklichen. Warum nicht am Hexentanzplatz? Die Mulde, die als Bühne dient, ist geräumig genug, um die Abwicklung selbst der anspruchsvollsten Massenszenen zu erlauben. Der Abhang, in den die Sitzreihen geschnitten sind, scheint akustisch an jeder Stelle überraschend günstig. Abgründe schließen zwar glücklicherweise nicht rings uns ein, aber ein Abgrund gibt der Bühne nach hinten einen natürlichen Abschluß und den Zuschauern einen köstlichen Ausblick, der sie dann nicht ablenken wird, wenn der Kunsteindruck sie ganz gefangen nimmt, und der ihnen wenigstens einen kleinen Trost gewährt, wenn der Kunsteindruck so trostlos ist, wie in den ersten vier Aufführungen dieses harzer Theaterjulis. Es ist zu unterscheiden, was davon der Ungunst der Natur und was der menschlichen Talentlosigkeit zuzuschreiben ist.

Die Akustik ist wirklich nur scheinbar gut. Es wird richtig sein, daß man noch viele Meter von dem eigentlichen Theater entfernt einem leidlich lauten Zwiegespräch folgen kann: der Ton, der in einem geschlossenen Bühnenhause von den Wänden und der Decke aufgefangen und zurückgeworfen wird, dringt eben ungehemmt nach rechts und nach links, nach oben und nach hinten. Aber wie das Licht, das ich durch einen Lampenschirm an meinen Schreibtisch banne, das übrige Zimmer nur gerade erhellt,

so kommt, umgekehrt, hier, wo der bannende Schallschirm fehlt, der Zuschauerraum selbst zu kurz. Das Wort wird dem Sinn nach verstanden und ist doch nicht das Wort des Dichters, weil ihm der Körper, die Fülle, das Volumen fehlt. Es klingt zu dünn und verklingt zu schnell. Immerhin schwächt das die künstlerische Wirkung nur ab. Sie wird erst gänzlich aufgehoben durch den Kontrast, den die natürliche Farbe der Bäume und des Bodens, der Felsen und des Himmels zu den grellbunten Kostümen und der künstlichen Gesichtsfarbe der Schauspieler bildet. Was uns im Kunsttheater illusioniert, wird im Naturtheater unweigerlich als Schwindel offenbar. Derlei natürliche Hindernisse wären noch eine Anzahl anzuführen, wenn es darauf ankäme, Künstler auf die Schwierigkeiten eines solchen Freiluftheaters aufmerksam zu machen. Aber auch dann wäre es überflüssig, weil echte Kunst diese Hindernisse teils besiegen, teils verdecken würde. In unserm Falle dagegen wäre es darum falsch, weil schon durch die bloße Aufzählung aller dieser Schwierigkeiten ihre Wichtigkeit übertrieben würde und der Anschein erweckt werden könnte, als seien sie es, die das harzer Bergtheater zu einer so namenlos kläglichen Erscheinung machen. Sie sind es nicht. Es ist die vollendete Unfähigkeit der Leitung, für die Herr Dr. Ernst Wachler verantwortlich zeichnet.

Der hoffentlich ebenso geduldige wie aufmerksame Leser wird jetzt kaum unbemerkt lassen, daß ich am Ende meines dritten Absatzes noch keinen Schritt weiter bin als am Anfang des ersten. Ist das eine Einrichtung! Über diesen Stoßseufzer bin ich im Grunde noch nicht hinausgelangt. Wer das harzer Bergtheater nicht selbst gesehen hat und es nach meinem Bericht schildern wollte, müßte verzagen. Ich fürchte, armer betrogener Leser, dieser Bericht wird nicht mehr viel anschaulicher werden. Gewiß, ich könnte versuchen, dir ein paar schauspielerische Leistungen zu beschreiben, und mache mich sogar anheischig, dir dadurch ein Lachen zu entlocken. Aber mir würde nicht wohl dabei sein. Da ist aus allen Himmelsrichtungen ein Fähnlein armer Schmierenschauspieler zusammengetrommelt worden, unter die sich vielleicht zwei Talente, sicherlich mehr als zwei Routiniers verirrt haben. Wie soll ich die Talente herausfinden? Wer bürgt mir dafür, daß mein urkomischer Orest nicht ein fürtrefflicher Münchhausen, daß eine unerträglich larmoyante Eboli nicht ein erschütterndes Gretchen ist? Das Gesamtbild der vier Vorstellungen ist so erbarmungswürdig, daß ich der Regie jeden, aber auch jeden Einzelmißgriff zutraue. Dieser Regie fehlen die elementarsten Kenntnisse und Fertigkeiten. Sie kann ein Stück ja nicht einmal arrangieren, geschweige denn ausarbeiten oder gar von einem andern unterscheiden. Sie tut sich in ihren Programmen viel darauf zugute, daß sie die Pausen abgeschafft hat, verrät aber nicht, daß diese um so reichlicher und häufiger entstehen, wenn die Souffleuse sich nicht rasch und deutlich

genug vernehmbar machen kann. So wird ‚Iphigenie' gegeben, und es wäre tendenziöse Übertreibung, zu behaupten, daß Goethe durch die harzer Darstellungsmethode in unsern Augen wesentlich verkleinert wird. So wird ‚Wie es euch gefällt' gegeben, und bei diesem Werk, das wir nicht auswendig wissen, ja, das viele kaum dem Namen nach kennen, ist es schon bedauerlicher, daß es nicht wie ein übermütig-geistreiches Lustspiel von Shakespeare, sondern wie ein öder, schwerfälliger, zusammenhangloser Polterschwank irgend eines berlinischen Kulissenhandwerkers wirkt. Diese traurige Erfahrung könnte dazu verleiten, die niederdrückende Langeweile, die von Fritz Lienhards ‚Münchhausen' ausgeht, gleichfalls den Darstellern in die Schuhe zu schieben. Es kommt ja aber nicht blos vor, daß gute Stücke, sondern auch daß schlechte Stücke schlecht gespielt werden, und die Wege der Vorsehung sind so wunderlich, daß sogar diese harzer Truppe über eine Komödie geraten kann, die noch unmöglicher ist als sie selber. Das erlebten wir, als sie das Schelmenspiel ‚Johanniszauber' uraufführte, das ein sonst erfreulich unbekannter J. P. Chrusen verfaßt hat, und von dessen Beschaffenheit sich doch wenigstens einen leisen Begriff geben muß. Ich habe einmal die Irrenanstalt in Dalldorf, jetzt Wittenau, besichtigt. In diesem mustergültig eingerichteten Hause wurde mir zu meiner Überraschung auch ein Theatersaal gezeigt, worin bei festlichen Gelegenheiten bevorzugte Irre für die übrigen dramatische Aufführungen veranstalten. Ich habe mich lange vergeblich bemüht, mir ein Bild von solch einer Vorstellung zu machen. Seit dem 20. Juli 1907 bin ich beruhigt. Wenn uneingesperrte Tollhäusler anderthalb Stunden lang darauf los improvisieren dürfen, so muß das Ergebnis aufs Haar dem Schelmenspiel ‚Johanniszauber' gleichen. Das bischen Publikum war, ohne etwa Skandal zu machen, dermaßen empört, wie ich ein Theaterpublikum noch nicht gesehen habe, und hielt es der Mühe für wert, sich über die Frage zu erregen, ob hier ein bewußter Betrug oder eine gigantische Urteilslosigkeit der Direktion vorliege. Dummheit hätte es verzeihlicher gefunden als Schlechtigkeit.

Was da in und über Thale herumläuft und mit der Leitung des Bergtheaters in Zusammenhang gebracht wird, sieht mir nicht intellektuell genug aus, um eines planvoll angelegten, rechtschaffenen Betruges fähig zu sein. Es reicht höchstens zum Selbstbetrug. Gott wird diesen Leuten vergeben, denn sie wissen nicht, was sie tun. Sie nennen es abscheuliche Theatralik, wenn Rittner und die Lehmann sich zwischen bemalten Leinwänden die Brust aufreißen, und halten es für die Lessingsche Vereinigung von Kunst und Natur, wenn Adalgise Stolperkrone und Adolar Ochsenkühn sich auf ganz richtigem Rasen anlispeln und angröhlen. Sie sehen hinter Ibsen das Land des Irrsinns und erklären J. P. Chrusen für die Zukunft der deutschen Dichtung. Ihrer ist das Himmelreich.

Theater in Hamburg/ von Leonhard Adelt

Ich sollte vom hamburger Theater sprechen, wie man vom wiener, vom berliner Theater spricht. Aber das wäre irreführend. Es hieße, Voraussetzungen als gegeben annehmen, die sich im Theaterleben Hamburgs nicht vorfinden. Denn obgleich die Theatergeschichte Hamburgs alt und in bestimmtem Sinne auch ruhmvoll ist, so wäre es doch verfehlt, sie schlechthin als integrierenden Bestandteil in die Geschichte der freien Reichs- und Hansestadt einzubeziehen. Die künstlerischen Bestrebungen, die in den Rahmen ihres Gemeinwesens fielen, haben sich aus dem Gegensatz gegen die dominierende Allgemeinheit heraus entwickelt und sind an ihrem passiven Widerstand gescheitert. Diese Passivität ist Gleichgültigkeit zubenannt: künstlerische Interessen lagen so sehr weit ab vom Wege der hamburger Kultur, daß sie einer aktiven Stellungnahme nicht zu verlohnen schienen. Sie blieben die Liebhaberei einzelner reichen Leute, die dem Sport abgeneigt sind, oder der Protest einer Minderheit geistigen Proletariats, das gegen die Machthaber des Geldes ohnmächtig war. Löwens Nationaltheater, als dessen Dramaturg Lessing seine hamburgische Dramaturgie schrieb, ist im gleichen Maße bahnbrechend für die Eigengestaltung der deutschen Bühne gewesen, wie es für die Lokalgeschichte eine arge Pleite bedeutet. Wohl gibt es auch hamburger Theater, aber sie haben nichts mit Kunst zu tun. Die Theater, auf deren Programm künstlerische Tendenzen behauptet werden, sind dagegen lediglich als Theater in Hamburg zu bezeichnen — wie Baron Berger, der einzige künstlerisch interessierte Bühnenleiter der Stadt, nicht auch schon hamburger Theaterdirektor ist, sondern Theaterdirektor in Hamburg. Präziser noch: wiener Direktor in Hamburg.

Für jene dominierende Allgemeinheit, die anderswo das eigentliche Theaterpublikum ausmacht, gehört das Theater Hamburgs zu den gesellschaftlichen Institutionen niedrigern Ranges, für die es sich nicht verlohnt, Toilette zu machen. Es dient der Hausfrau als Abwechslung nach der häuslichen Langeweile und als freundnachbarlicher Treffpunkt, dem Hausherrn als Zerstreuung nach der Tagesfrohn im Bureau und an der Börse, den heranwachsenden Töchtern und den Söhnen, die sich insgemein der Universität als zu zeitraubend entschlagen müssen, zur Aneignung eines gewissen Bildungsfonds und laufender Gesprächsstoffe. Seine Stellung im öffentlichen Leben entspricht der des Sports, aber der Sport ist gesünder, weil er körperliche Bewegung schafft, und darum für die Jugend zwischen zwanzig und dreißig unbedingt vorzuziehen. Aus dieser Indifferenz gegen die ideellen Ziele der Schaubühne folgt eine Kritiklosigkeit, die man wohlwollender auch als literarische Unbefangenheit auslegen kann. Es ist vorgekommen, daß Goethe und Molière ausgezischt wurden, und es ist noch nicht vorgekommen, daß die Lustige Witwe oder Husarenfieber mißfallen hätten. Aber dieses selbe Publikum läßt sich anderseits wieder Wedekind und Shaw bieten, die ihm Faustschläge ins Gesicht sein müßten.

Das Wagnis war also nicht allzugroß, das Bachur mit der Aufführung des ‚Erdgeistes' im Thaliatheater und des ‚Teufelskerls' im altonaer Stadttheater unternahm, dafür war die Wiedergabe umso minderwertiger: stümperhaft und schlampert hier, verwässert dort. Überdies erschöpfen sich darin die Konzessionen, die Herr Bachur angesichts der scharfen Konkurrenz von Baron Bergers Deutschem Schauspielhause literarischen Ansprüchen seiner Premierenbesucher gemacht hat — es sei denn, daß man die beiden abgeschmackten Märchenpossen von Otto Ernst und L'Arronge, ‚Ortrun und Ilsebill' und ‚Der letzte Bonbon', Omptedas sofort wieder abgesetztes Gesellschaftsstück ‚Gräfin Sofie' und Karl Rößlers ‚Lebensfest' zur Literatur zählen will. Ansonst sind die drei Schaubühnen, hinter denen die Theatergeschichte Hamburgs und der lokal damit verschmolzenen preußischen Provinzialhauptstadt Altona steht, und deren Leitung heute in der Hand des Hofrats Max Bachur vereinigt ist, Provinztheater im übeln Sinne des Worts, wie sie sie in kleinerm Maße Wandsbeck und Harburg auch ihr eigen nennen. Ihr Stammpublikum ist in den Enkeln das gleiche, das sich an Kotzebue und Iffland erbaute, und Kotzebue und Iffland halten sich, neben ‚Charleys Tante' und dem ‚Hüttenbesitzer', noch heute auf dem Spielplan. Schauspielerisch bieten das Thaliatheater und das altonaer Stadttheater, sieht man von Centa Bré und Taeger ab, nichts, was der Rede wert wäre; die bessern Kräfte sind, wie das Ehepaar Otto-Körner und Karl Wagner, an das Deutsche Schauspielhaus oder, wie Wegener, nach Berlin übergegangen. An Bachurs dritter Bühne, dem hamburger Stadttheater, dessen Oper das Schauspiel nach Altona verdrängt hat, steht es insofern günstiger, als nach Pollinis Methode Namen und große Stimmen engagiert werden: Regie und Inszenierung aber sind gleich schluderhaft, und der Spielplan wechselt zwischen Wagner und dem ‚Trompeter von Säckingen'. Die einzige Premiere der Saison, die Erwähnung verdient, war die von d'Alberts ‚Tiefland'. An schulfreien Nachmittagen wird, mit dem altonaer Personal, etwa Faust erster und zweiter Teil gegeben, und wer es auf einen Schmerz und ein Grausen ankommen lassen will, der gehe sich diesen Faust ansehen.

Mit Pollini hielt der Amerikanismus seinen Einzug in das Stadttheater, und Bachur ist, trotz Hofrat, Zeit seines Lebens Kassierer geblieben. Selbst die Direktoren der altbürgerlichen Theater gingen den Weg des Jahrhunderts. Hamburg wurde Weltstadt, sein Hafen ist das Einfahrtstor des neuen Deutschen Reichs und die Ausfahrt zum Weltverkehr. Seine Reeder und Kaufleute liefen den Engländern den Rang ab, dabei blieb ihnen ein Stück Engländerei an Kleidern und Wesen haften. Der Schiffseinlauf wirft, an Passagieren und Mannschaft, wechselnde Hunderttausende aus aller Herren Ländern nach St. Pauli, die aus der Monotonie und Sparsamkeit der Ozeanfahrt Rausch und Erlösung wollen und sexuell ausgehungert sind. Dies ist die seltsame Vorstadt St. Pauli: die Stadt voller Menschen und ohne Einwohner, die Stadt der überhitzten Lebensfreude, in deren Komponenten Theater und Bordell einander die Wage halten. Konzertlokale,

Theater, Bars, Variétés, Nachtcafés, Kinematographen, Tanzsäle, Kasperlebühnen überschreien einander in ihren Versprechungen, und der Schwarm der betrunkenen Seeleute, Dirnen, geldgespickten Weltreisenden, Bauernfänger, Defraudanten und lebelustigen Clarks zieht vom einen zum andern. Die Tendenz der Schaustellungen ist die der Animierkneipen: sexuell zu reizen. Da man es mit primitiven Naturen zu tun hat, muß alles recht deutlich und eindeutig gesagt sein: Zote, Sentimentalität, Komik faustdick aufgetragen. Es genügt, daraufhin den letzten Spielplan eines dieser Vergnügungslokale, des Ernst-Drucker-Theaters, zu überfliegen: Thetje Eggers Brautfahrt, Köchin Rieke oder Schlafzimmergeheimnisse, Verkaufte Frauenehre, Das Bett; weiter: Sherlock Holmes, Nick Carter, Der Hauptmann von Köpenick. Man unterscheidet leichthin die beiden Serien: Frivolität und Abenteuer, Romantik des Bluts und Romantik des Muts. Theater, die in ihrem Programm weniger geradezu sind und, wie das Karl-Schultze-Theater, gelegentlich zwischen zwei Sherlock-Holmes-Abende den Pfarrer von Kirchfeld einzwängen, machen schlechtere Geschäfte. Einzig die Lustige Witwe in Montis Neuem Operettentheater, dessen gut geschultes Ensemble gleichermaßen in Berlin zuhause ist, vermochte der Popularität des Detektivs Sherlock Holmes und seiner Nachfahren Nick Carter, Detektivkönig, Raffles, und wie sie alle heißen, sowie seines kurzlebigen Antipoden, des Hauptmanns von Köpenick, einigen Abbruch zu tun. Die Sherlock-Holmes-Seuche griff aus St. Paulis Sumpfbezirken auch auf Thaliatheater, Deutsches Schauspielhaus und altonaer Stadttheater über, fünf hamburger Theater spielten überquer Conan Doyles dramatisierte Romane, zwei Bearbeiter — Bozenhard vom Thaliatheater und Ferdinand Bonn — mimten selbst ihren autorisiert oder zwangsweise entlehnten Helden.

Sherlock Holmes ist, mehr noch als sonstwo, für Hamburg der Mann seiner Zeit. Das Freimaurerzeichen seiner Art ist die kalt erdachte, verwegen durchgeführte Tat. Dieser Dramatik Sinn ist den Menschen Hamburgs offenbar: es ist die Dramatik ihres Lebens. Das alte, in sich selbst beschiedene Hamburg geht zu Grunde — das mittelalterliche Gängeviertel wird als sanitätswidrig niedergerissen, die Michaeliskirche ist abgebrannt . . . daneben türmt sich über St. Paulis Hafenarbeit und Hafenlust Lederers Bismarck als das Symbol der deutschen Realpolitik. Und also spricht die Realpolitik im erwägenden Hinblick auf die Kunst: Wie kann ich sie meinen kulturellen Zwecken dienstbar machen? Kunst ist ein Ding der Ästhetik, aber Kunst kann auch Sache der moralischen Erziehung werden. Die Massen, vom Großbetriebe aufgesogen, gären, sie bedürfen der Läuterung der Schule. Hier setzte die Kulturaufgabe des hamburger Volksschullehrers ein, deren reformatorische Wirkung man über das Weichbild der Republik hinaus in deutschen Landen spürt. Bekannte hamburger Autoren, wie Otto Ernst, Falke, Löwenberg, sind Lehrer, Lichtwark und Brinckmann, die Direktoren der Kunsthalle und des Kunstgewerbemuseums, waren Volksschullehrer, bis sie sich aus eigener Kraft den Weg zur Hochschule erschlossen. Leute ihres Geistes wollen,

über eine Kolonialakademie hinaus, für Hamburg die Universität, und reiche Hamburger zeichneten zu dem gleichen Zwecke dreieinhalb Millionen. Die ganzen Äußerungsformen der Kunst tragen — nicht eben zum Vorteil der Kunst, aber zum unschätzbaren Nutzen der Menge — pädagogischen Charakter. Das kleine Schillertheater, das mit minimalen Kräften für wenige Groschen in einem verlassenen Zirkusgebäude Altonas spielt, wechselt zwischen Klassikern, guten ältern Volksstücken und Dichtern unsrer Tage und scheut vor großen Aufgaben, wie der Aufführung der ‚Weber', nicht zurück. Ein zweites Volkstheater von diesen Grundsätzen wird zum Herbst im Bezirk St. Georg eröffnet. Selbst die beiden Stadttheater Bachurs entschlugen sich der pädagogischen Tendenzen nicht ganz und versuchten es mit ziemlich willkürlich zusammengestellten historischen Opern- und Schauspielzyklen.

Unaufdringlicher erzieht der Freiherr Alfred von Berger das Publikum des Deutschen Schauspielhauses zu sich. Er ist für die hamburger Schaubühne, was Lichtwark in der bildenden Kunst bedeutet. Sein Schauspielhaus ist das einzige Theater Hamburgs, in dem mit künstlerischen Mitteln künstlerisch gearbeitet wird und läßt heute schon ein innigeres Verhältnis des einheimischen Publikums zur dramatischen Dichtung erhoffen. Den Unzuträglichkeiten, die darin liegen könnten, daß eine Anzahl darstellender Mitglieder des Schauspielhauses zugleich auch seine Gründer und Aktionäre sind, der Direktor also sozusagen der Angestellte seiner Angestellten ist, weiß Baron Berger mit ebensoviel Geschick wie Energie zu begegnen. In seinem Spielplan halten Husarenfieber, Die Brüder von St. Bernhard, Der heimliche König, Das Blumenboot — Faust, Macbeth, Julius Cäsar, Emilia Galotti, Fiesco, Genovefa — Und Pippa tanzt, Wenn wir Toten erwachen, Frau Warrens Gewerbe, Zwischenspiel einander die Wage; die Rücksicht auf die Abonnenten gebietet, jedem Geschmack zu gleichen Teilen aufzutischen. Doch erweisen die Aufführungsziffern, daß Herr von Berger mit der Literatur nicht eben schlecht fährt: auf Husarenfieber folgen, in gebührendem Abstand, Faust, Frau Warrens Gewerbe, Julius Cäsar, Wenn wir Toten erwachen, Macbeth, worauf erst die andre Serie mit Alt-Heidelberg, dem Weg zur Hölle und dem Abt von St. Bernhard wieder in Erscheinung tritt. Es spricht für den künstlerischen Geist dieses Ensembles, daß sein Können mit seinen Aufgaben wächst und seine Möglichkeiten in keinem Falle erschöpft scheinen. Einzelne Vorstellungen, namentlich ‚Und Pippa tanzt', auch ‚Wenn wir Toten erwachen', sind schlechthin ersten Ranges, andre bleiben darstellerisch und seltene Male auch szenisch unausgeglichen; verfehlt war im letzten Jahr nur das Experiment, das qualvolle Dilettantenstück ‚Alkestis' durchzusetzen. Die Schauspieler haben die provinzielle Unart der Benefizabende von sich abgetan, von der sich an den übrigen hamburger Bühnen nur noch Herr Taeger freigemacht hat, und leisten Hervorrufen erst nach Schluß Folge. Unter den Darstellern sind gesunde Talente wie Frau Körner, interessante Manieristen wie Frau Doré, ungefüges Rohmaterial wie Herr Otto, Routiniers wie Fräulein Elsinger und Herr Wagner,

kluge Charakteristiker wie Ludwig Max, ist auch eine große, liebenswerte Persönlichkeit: Robert Nhil — dessen Mephisto freilich in allem höllischen Feuer von dem milden Schein einer unausrottbaren Menschengüte überstrahlt wird und die Erinnerung an Kainz, den Einzigen, nicht auslöscht.

Der Direktor des Deutschen Schauspielhauses Alfred von Berger ist ein kluger Mann. Er liest viel, sieht viel und lernt viel. Er ist vielleicht ohne Intuition, aber er hat Geist, theatralisches Temperament und Einfälle, deren Plötzlichkeit man mit Intuition verwechseln darf, und die seine dramaturgische Vorarbeit wirkungsvoll ergänzen. Diese nachträglichen Einzelheiten fahren scheinwerfend über Situationen und Charaktere, verstärken die Konturen, vertiefen die Schatten — nähern sich mitunter auch dem theatralischen Tric. Die Faust-Aufführung — in der abgelaufenen Saison Baron Bergers Großtat — ist reich an Beispielen seiner detaillierenden Regiekunst, die sich leichthin mit einer pantomimischen Geste genug tut. Etwa: In der Schülerszene überfliegt der Schüler neugierig Mephistos Stammbuchvers ‚Eritis sicut Deus' und murmelt den Spruch verständnislos vor sich hin. Mephisto ist mit einer katzenartig geschmeidigen und lautlosen Bewegung hinter ihn getreten und begegnet dem Blick des zusammenfahrenden Knaben mit einer schamlos intimen Geberde, in der die ganze brutale Weltlichkeit seiner Schlangenweisheit zusammengefaßt erscheint. Da glaubt der Schüler den Blitz der Erkenntnis durch seine Seele zu verspüren und atmet tief und beglückt auf ... In ihrer Kammer Gretchen, mit nachlässigen Händen die Zöpfe flechtend: „Ich gäb was drum, wenn ich nur wüßt, wer heut der Herr gewesen ist ..." Mit einem Ruck fliegt der Zopf über die Schulter zurück, als gelte es, fremde Gedanken abzuschütteln ... Marthe Schwerdtlein sinnt dem verschollenen Gatten nach: „Vielleicht ist er gar tot — o Pein! — Hätt ich nur einen Totenschein!" Hier hat der Regisseur gleich zwei begleitende Pantomimen bei der Hand, für jede Faust-Besetzung eine. Das eine Mal knetet Frau Marthe Teig und stößt in aufquellender Wut mit den Fäusten zu, als habe sie den Treulosen in eigener Person unter den Fingern; das andre Mal legt sie sich die Karten. Die Grenzlinie dramaturgischer Notwendigkeit beginnt sich zur spielerischen Arabeske zu krümmen. Die nächste Pantomime fällt in die Valentin-Szene und ist schon ganz willkürlicher Zusatz. Marthe sucht Gretchen von der Leiche des Bruders fortzuziehen, Gretchen stößt die Kupplerin hochaufgerichtet mit dem Ausdruck des Abscheus von sich ... Beim letzten Detail kollidiert die Regie bereits mit der Dichtung: In der Domszene (in der Mephisto den bösen Geist spricht, wie es Goethe in Weimar — wohl aus Personalmangel — zugelassen hat) kniet Gretchen schon im Vorraum der Kirche nieder, wo sich nur wenige Krüppel und Bettelweiber aufhalten. Aber selbst diese Letzten und Ausgestoßenen noch rücken gehässig von der Gefallenen fort. Wie nun verträgt sich Gretchens Bitte „Nachbarin, Euer Fläschchen!" mit dieser Auffassung? Führten etwa die Bettelweiber des Mittelalters Parfums bei sich?

Solche Kleinigkeiten rühren nicht an den Geist der Dichtung und beeinträchtigen kaum die Reinheit der Szene, die Baron Berger mit einem ausgeprägten Sinn für lyrische Wirkungen aufbaut. Doch ist auch der Szenenbau nicht immer einwandfrei. So verlegt Berger den Monolog Gretchens in ihrer Kammer als Vision in die vorangehende Wald- und Höhlenszene, wohl um die Gleichzeitigkeit der in beiden festgehaltenen Empfindungen Fausts und Gretchens bildlich zu machen. Allein abgesehen davon, daß das Nebeneinander des hellbelichteten Höhlenausgangs und der Gretchen-Stube der Vision jede optische Wahrscheinlichkeit raubt, darf es als bedenklich gelten, die Einheit des Orts um einer neuen Einheit willen aufzuheben, die weder technisch, noch auch dramatisch gegeben ist. Der Spaziergang vor dem Tor — als Bild wunderhübsch — ist szenisch in der Oberflächlichkeit des überkommenen Schemas stecken geblieben. Dieselben Leutchen, die man eben zum Tore hinaus ins Freie ziehen sah, strömen ohne ersichtlichen Grund wie auf Kommando zur Linde zurück, um nach Absolvierung ihres Pensums wieder in alle Windrichtungen zu zerstieben und Faust und Wagner dadurch ungestörte Gelegenheit zu ihrem Disput zu geben. Dabei läßt sich die Willkür so einfach in Notwendigkeit umsetzen. Die Vorgänge der Szene sind ersichtlich über einen ganzen Sonntagnachmittag ausgedehnt zu denken. Die Städter unternehmen nach dem Mittagsmahl und Mittagsschläfchen ihren Osterspaziergang; heimkehrend, machen sie noch einmal an der Schenke vor dem Tore Station und verlieren sich dann nach und nach durch das Stadttor, während Faust und sein Begleiter als letzte in der hereinbrechenden Dämmerung zurückbleiben. Die Verstümmelung der Walpurgisnacht soll in diesem Zusammenhange nicht kritisiert werden: praktische Erwägungen machten eine Kürzung nötig, und da ist es besser, daß ihnen ein Akt zum Opfer fiel, als daß verschiedene Auftritte und Zusammenhänge darunter litten — zumal die Walpurgisnacht bühnentechnisch doch kaum zu bewältigen gewesen wäre.

Es schien mir nicht unwesentlich, die Regie Bergers an der Hand einiger Beispiele aus der letzten großen Inszenierung dieses Spieljahrs zu illustrieren. Wir müssen hier in Hamburg froh sein, wenn wenigstens ein Theater uns die Klassiker mit künstlerischem Bemühen verdolmetscht und uns die neue Dichtung, nach Berlin und Wien, in Auslese übermittelt; der Kreis der künstlerisch Interessierten ist unter diesen mehr als einer Million Menschen eng begrenzt. Immerhin — moderne Dichtungen, die anderswo verloren gegeben wurden, weiß Baron Berger durch den chemischen Prozeß seiner Regieführung zu gemeinverständlicher Klarheit zu kristallisieren. Ich erwähnte schon ‚Und Pippa tanzt' und ‚Wenn wir Toten erwachen', erwähnte auch, daß sie beinahe Publikumserfolge waren. In der Neuinszenierung der Klassiker ist es vielleicht Bergers einziger Fehler, daß er dem fragwürdigen Begriff ‚neu' zu stark nachhängt. Soviel und so geschickt er — namentlich aus der wiener Burg — übernimmt, so ist er doch zu ehrgeizig und zu eigenwillig, um sich mit der Kopie zu begnügen. Die Bei-

ſpiele, die ich anführte, tun dar, wie anfechtbar ſeine dramaturgiſch-techniſchen Zuſätze mitunter ſind. Aber ſie tun auch dar, wie raſtlos und reſtlos er die ſzeniſchen Probleme zu bewältigen trachtet, und wie ſelbſtändig er ſeine Aufgabe als Regiſſeur der Dichtung gegenüber auffaßt. Wenn die Fugen des Baues zu augenfällig bleiben und anorganiſche Fremdkörper eingemauert erſcheinen, wenn die Arbeit nicht im Kunſtwerk lautlos untergeht, ſo ſind die ungewöhnlichen Schwierigkeiten zu bedenken, die Baron Berger mit verhältnismäßig beſcheidenen Mitteln zu überwinden hat. Man erinnere ſich auch, daß das Deutſche Schauſpielhaus eine Gründung von privater Seite iſt und ſich als Theater der gebildeten hamburger Familien Rückſichten auferlegen muß, an die es gegebenen Falls — wie gelegentlich des ‚Mandragola'-Verbots — von der Polizeibehörde eindringlich gemahnt wird. Ein Vergleich mit den andern Theatern Hamburgs läßt aber am deutlichſten den künſtleriſchen Aufſchwung ermeſſen, den die dramatiſche Kunſt der freien Reichsſtadt mit dem Deutſchen Schauſpielhauſe des Baron Berger genommen hat.

Das Lied/ von Karl Rößler

Aus einem ungedruckten Drama

Eine Sage flüſtert:
Als aus Gottes Garten
in Schmerzen floh das erſte Menſchenpaar,
da ſtand am Tor der Welt
ein Kind mit einer Herde weißer Schafe
und blies auf einem Schilfrohr
ein Lied.
Ein halbverklungener Schall
von dieſem Hirtenlied
ſummt der Menſchheit,
wie ein vergeſſner Traum, aus andern Leben
urewig noch im Ohr
und gibt Ringenden
in ihrer Qual ein Lächeln.
Jedem klingt anders dies Lied.
Der Künſtler hörts in eines Amſelvaters Brautwerbeſang.
In kalten Münzen klapperts für den Spieler.
Zum Mörder ſprichts im Armenſünderglöcklein.
Und mir?
Mir klingts im Weibe.

Kasperletheater

Der kleine Dichter/ von Lu-King

Pantomime

Ein Zimmer. Links vorne ein Schreibtisch,
links hinten eine Ottomane. Im Hintergrund ein Fenster.
Rechts hinten Ausgang zur Treppe

Erste Szene

Der kleine Dichter, Wasserkopf auf zerbrechlichem Untergestell, sitzt am Schreibtisch und kaut an seiner Feder. Er sieht in seinen Büchern, nach Art der Kurzsichtigen mit der Nase auf- und abfahrend, etwas nach und schreibt dann eifrig. Plötzlich erscheinen im Fensterrahmen zwei Beine, die heftig zappeln, und der untere Teil eines Weiberrocks sehr umfangreicher Natur. Der Dichter ist aufgestanden und sucht irgend etwas, indem er mehrere Male seine Brille zurechtsetzt. Er bemerkt endlich das Phänomen im Fensterrahmen, erschrickt und geht an eine nähere Untersuchung. Die Beine sind inzwischen ruhiger geworden und hängen teilnahmslos und o-förmig herunter. Er holt eine Leiter, stellt sie am Fensterkreuz fest, nestelt oberhalb des Fensters an der Mauer etwas, und schließlich fällt eine dicke Mamsell in Form einer wohlgenährten Spreewälderin zum Fenster herein. Sie ist scheinbar bewußtlos; der kleine Dichter aber ratlos. Er stürmt zur Tür hinaus und kommt wieder mit der Madame von Oben, hager, spitzig und Lorgnette. Sie ist äußerst erregt, erklärt, daß die dicke Mamsell Fenster geputzt habe und dabei heruntergefallen sein müsse; wahrscheinlich sei sie dann an der Mauer irgendwo hängen geblieben. Sie verschwindet nach rechts und kommt mit Doktor Häbig wieder. Dieser führt ein übermäßig großes Hörrohr in der linken Brusttasche bei sich und Geburtswerkzeuge. Er geht sofort mit einer riesigen Geburtszange auf die dicke Mamsell zu. Die Madame von oben bedeutet ihm, daß er sich im Irrtum befinde. Inzwischen füllt sich das Zimmer mit Neugierigen. Ein Bäckerjunge, ein Droschkenkutscher, ein Zeitungsverkäufer, ein Bierphilister und eine Milchfrau drängen sich durch die Tür. Der kleine Dichter nötigt die Neugierigen wieder zur Türe hinaus, nachdem er sie nach seiner kurzsichtigen Art gründlichst von oben bis unten beschnüffelt hat. Der Arzt verlangt einen Eimer Wasser, um die Bewußtlose damit zu begießen. Der kleine Dichter sucht aufgeregt im Zimmer umher, erwischt schließlich einen Papierkorb, reicht ihn der Madame von Oben, diese gibt ihn dem Arzt, der ihn schleunigst über die dicke Mamsell ausschüttet und zu seinem Erstaunen sieht, daß nicht Wasser, sondern Papierschnitzel herausfliegen. Der Arzt holt selbst einen Eimer Wasser und schüttet ihn über die dicke Mamsell. Diese erwacht und umarmt ihre Retter freudigen Herzens. Am längsten aber hält sie den kleinen Dichter umschlungen, der sich trotz krampfhaften Bewegungen nur schwer ihren Armen entwinden kann. Doktor Häbig entfernt sich nach rechts,

nachdem er der dicken Mamsell unbedingte Ruhe auf der Ottomane anempfohlen hat, ebenso die Madame von Oben, nachdem sie den kleinen Dichter eingehend lorgnettiert hat.

Zweite Szene

Der kleine Dichter sitzt wieder am Schreibtisch und kaut an seiner Feder. Die dicke Mamsell liegt auf der Ottomane. Sie erhebt sich langsam und nähert sich schüchtern dem kleinen Dichter. Wie sie eben zu einem liebevollen Puff ausholt, kommt von rechts Herr Aasmeier, Reporter. Die dicke Mamsell hält erschreckt in der Bewegung inne, worauf Aasmeier mit gezogenem Notizbuch auf den kleinen Dichter losgeht. Der Dichter berichtet genau den Vorfall, indem er die Leiter nimmt und möglichst getreu den Gang der Dinge darstellt. Darauf zieht Herr Aasmeier befriedigt nach rechts ab.

Dritte Szene

Der kleine Dichter sitzt wieder am Schreibtisch und kaut an seiner Feder. Die dicke Mamsell liegt auf der Ottomane. Sie erhebt sich langsam und nähert sich schüchtern dem kleinen Dichter. Wie sie eben zu einer liebevollen Bewegung ausholt, kommt von rechts Mister Klapton, der Amerikaner, mit einem riesigen Stativapparat, den er sofort aufstellt. Die dicke Mamsell hält erschreckt in der Bewegung inne, worauf Mister Klapton den kleinen Dichter auffordert, ihm den ganzen Vorgang zu wiederholen. Der kleine Dichter holt die Leiter, stellt sie ans Fensterkreuz und läßt sich dort in der Pose des Retters photographieren, nachdem er die dicke Mamsell mit heraufgeholt hat, die sich wie ohnmächtig an seine Brust legen muß. Darauf verläßt er die Leiter und versucht die dicke Mamsell in seine Arme zu legen. Während aber der Amerikaner noch an seinem Apparat richtet, läßt er sie fallen. Darauf nimmt er hinter der Ottomane eine ähnliche Pose ein, legt die dicke Mamsell in seine Arme, während sie in Wirklichkeit von der Ottomane gestützt wird, und läßt knipsen. Der Amerikaner klappt den Apparat zusammen und geht nach rechts ab.

Vierte Szene

Der kleine Dichter sitzt wieder am Schreibtisch und kaut an seiner Feder. Die dicke Mamsell liegt auf der Ottomane. Sie erhebt sich langsam und nähert sich schüchtern dem kleinen Dichter. Sie tippt mit dem rechten Zeigefinger auf seinen Rücken, worauf er sich entsetzt umdreht, sie nach seiner kurzsichtigen Art beschnüffelt und ihr dann bedeutet, sie möge sich entfernen. Die dicke Mamsell aber fordert ihn auf, auf der Ottomane Platz zu nehmen. Der kleine Dichter ist absolut unzugänglich und läßt sich nur mit Widerstreben, wie ein kleines Kind, zur Ottomane ziehen. Dort will sie ihn in ihre Arme schließen; er aber stemmt die Arme gegen ihre Brust und wehrt sich energisch mit Händen und Füßen. Darauf verschwindet sie nach rechts und kommt nach einiger Zeit, während inzwischen der kleine Dichter ratlos im Zimmer umher geschnüffelt hat, mit einem Kinderwagen wieder. Sie schiebt ihn bis zur Ottomane und entnimmt ihm ein Babykissen, das sie liebevoll in den Armen wiegt. Sie nötigt den kleinen Dichter wieder auf die Ottomane und entnimmt dem Babykissen eine große Sektflasche, die sorgfältig in Windeln eingewickelt war, und zwei Gläser, die sie

sofort füllt und mit dem kleinen Dichter zusammen leert. Der Kinderwagen wird als Sektkühler benutzt. Allmählich wird der kleine Dichter soweit erwärmt, daß er sich fröhlich auf ihrem Schoß niederläßt. Sie macht ‚Hoppe, hoppe, Reiter' mit ihm, was ihn sichtlich erfreut. Sie gibt ihm nicht mehr aus dem Glase, sondern aus der Flasche zu trinken, wie einem kleinen Kinde. Der kleine Dichter fühlt sich soweit heimisch, daß er sie eingehend von oben bis unten beschnüffelt, insbesondere dem Umfang des voluminösen Busens eingehendes Studium widmet.

Fünfte Szene

Da erscheint von rechts ein Grenadier, grobknochig und bäurisch plump, mit einer großen Zeitschrift in der Hand. Beim Eintritt des Grenadiers läßt die dicke Mamsell den kleinen Dichter sofort vom Schoße gleiten und die Sektflasche im Kinderwagen verschwinden. Der Grenadier hält beiden drohend das Blatt unter die Nase, das zwei ganzseitige Illustrationen zeigt: wie der kleine Dichter die dicke Mamsell von der Leiter holt, und wie er sie, unten angelangt, in seinen Armen hält. Der Grenadier zieht sein Seitengewehr und dringt auf den kleinen Dichter ein, die dicke Mamsell aber breitet schützend vor ihm ihre Röcke aus, wodurch er Zeit gewinnt, sich auf den Schreibtisch zu flüchten. Dort ballt er seine Manuskripte zu faustgroßen Kugeln zusammen und bombardiert den Grenadier damit. Als dieser sich ihm immer bedrohlicher nähert, versteht es der kleine Dichter durch einen geschickten Seitensprung, sich unter die Röcke der dicken Mamsell zu verbergen. Diese versucht den Grenadier zu beruhigen. Während dessen schlüpft der kleine Dichter unter den Röcken der dicken Mamsell langsam und vorsichtig hervor. Aber schon hat ihn der Grenadier am Rockzipfel erwischt und ihn zum Fenster hinausgeworfen. Die dicke Mamsell stürzt ans Fenster, um die weitern Schicksale ihres Lieblings zu verfolgen, und scheint über einen Vorfall sehr erstaunt zu sein.

Sechste Szene

Während die dicke Mamsell noch damit beschäftigt ist, dem Grenadier Vorwürfe zu machen, erscheint von rechts ein riesiger Chinese, Tchin-tse, dem der kleine Dichter auf den Hut gefallen ist. Der Chinese nimmt den Hut ab, auf dem der kleine Dichter ängstlich zusammengekauert sitzt, und beschwert sich darüber, daß man ihm Gegenstände von oben auf den Kopf wirft. Er gerät mit dem Grenadier in Streit, worauf die dicke Mamsell ängstlich wird und einen Schutzmann holt. Dieser kommt nach kurzer Zeit mit verschiedenen Neugierigen von der Straße her, einem Bäckerjungen, einem Droschkenkutscher, einem Zeitungsverkäufer, einem Bierphilister und einer Milchfrau. Er sucht den Chinesen zu beruhigen, doch es gelingt ihm so wenig, daß Tchin-tse ihm schließlich den kleinen Dichter an den Kopf wirft; der Schutzmann aber wirft ihn dem Bäckerjungen, der ihn von hinten belästigt hat, an den Kopf, und so entsteht schließlich ein allgemeines Ballspiel mit dem kleinen Dichter. Zuletzt wird die ganze Gesellschaft von dem Schutzmann aus dem Zimmer getrieben, wo nur der kleine Dichter, zu einem ängstlichen Knäuel geballt, zurückbleibt. Ein alter Kleiderjude, der in dem leeren Zimmer vergeblich nach Geschäften ausspäht, entdeckt ihn, läßt ihn in seinem Sack verschwinden und geht schleunigst nach rechts ab.

Vorhang

Rundschau

Novelli als Hamlet

Die erste Szene läßt er fort und beginnt gleich mit der Thronversammlung. Eine plumpe, mittelgroße Figur. Der Rumpf sehr ungeschmeidig und stark, in einen schwarzen, kuttenartigen Rock gezwängt. Das Gesicht schon recht alt, mit mühsam verschminkten Falten. Die Stirn auffallend niedrig, ein breiter Mund, dazu volle, ein wenig hängende Wangen — und oberhalb des Halses die unbestimmt rundlichen Formen eines Doppelkinns. Sehr sprechend sind die beiden Falten zu Seiten des Mundes, die stark gebogene Adlernase — und die Augen: große, schwarze, abgrundgleiche Löcher.

Er ist ein ‚Mimiker'. Man gewahrt das schon bei seinem ersten Auftreten. Ein Zucken um die Mundwinkel, ein halbes Senken der Lider, gleich darauf ein lauernder Blick gegen den König. Später verzerrt sich der Mund, die Lider heben sich, und die großen Augen blicken zum Himmel. Da ist die ganze Grundstimmung: Verachtung, Ekel, Müdigkeit, Trauer.

Es ändert sich erst, als die Freunde kommen und von der Erscheinung des Geistes sprechen. Da geschieht etwas Entsetzliches. Die Augen werden größer und größer, quellen hervor und stieren entgeistert ins Ungewisse. Der Mund geht auf, weiter, immer weiter, das Fleisch des Oberkiefers zieht sich straff herunter — und die Mundwinkel verzerren sich langsam zu einem namenlos scheußlichen, blöden Grinsen. Diese Grimasse hält lange an. Aber es ist nicht möglich, sie länger als nur zwei Sekunden zu betrachten. Sie kommt später immer wieder und bedeutet natürlich Wahnsinn.

Novelli gibt Hamlet als Wahnsinnigen. Aber es ist ganz sinnlos, hier von einer ‚Auffassung' zu reden. Novelli spricht: Ich will, daß Hamlet wahnsinnig sei! — und was diesem seinem Willen widerspricht, wird ausgemerzt. Sein Hamlet erklärt nicht, er wolle sich verrückt stellen. So eine unbequeme Stelle streicht man einfach fort. Und gibt statt dessen den richtigen ‚Ausbruch' des Wahnsinns. Wenn der Geist von drunten sein letztes ‚Schwört!' gerufen hat, verzerren sich Novellis Züge aufs neue zu jener Grimasse. Dazu verfällt er in ein krankhaftes, kindisches Lachen und deutet mit dem Finger zu Boden. Ein paar Mal hintereinander und immer heftiger. Schließlich ist alles nur noch ein Zucken und Schütteln, jede Muskel des Gesichts ist in Bewegung, und die Irrsinnsmaske erfährt ihre extremste Steigerung. Noch einmal lacht er wild-hysterisch auf; dann rennt er davon, und das Publikum rast vor Begeisterung.

Es gibt keine Auffassung, es gibt nur Nuancen. In der Erinnerung lebt keine feste Gestalt, sondern eine beträchtliche Anzahl von Einzelzügen; teils feinen, teils schrecklich groben.

Wundervoll ist etwa die souveräne Art, wie er mit den Höflingen spricht. Er lehnt sich in den Sessel zurück, beugt den Kopf ein wenig nach hinten und blickt sie an, aus müden, halb geschlossenen Augen. Dazu lächelt er, fast unmerklich, aber seltsam ironisch, und wirft so ein paar Worte vor sich hin, recht nebenbei und nur, weil er eben gerade nichts

andres zu tun hat — wie Brosamen vor Bettler oder Hunde. Er ‚spielt auf ihnen'.

Beim Monolog wirkt dann der starre Ausdruck der Augen, die, weit aufgerissen, unaufhörlich vor sich hinstieren, auf irgend einen Punkt des Bodens; ein Blicken, das kein Blicken mehr ist. Dazu tönt eine gedämpfte und ein wenig zerbrochene Stimme, aus der die Worte wie etwas nur ganz Nebensächliches und beinahe Fremdes hervorschleichen.

In der Opheliaszene gibt er den üblichen Umschwung. Den üblichen, nicht: den richtigen. (Denn so ein willkürlicher Wechsel im Ton, durch nichts im Buche veranlaßt, erhält durch langen Brauch im geringsten keine Berechtigung!) Im Anfang ist er von einer schonenden Traurigkeit, auch in der Ironie nur leise und zart. Die Worte: „. . . daß es besser wäre, meine Mutter hätte mich nicht geboren" klingen wie ein Schluchzen aus tiefster Seele heraus. Als er dann den König im Versteck bemerkt, springt er wild auf die Gardine los, teilt sie mit einer einzigen großen Gebärde — und kommt zu spät, um die Lauscher noch zu treffen. Von nun an ist alles ein rasender Ausbruch, die Worte werden einzeln, wie Kotstücke (es gibt schon kein andres Bild!), der Ophelia ins Gesicht geschleudert, und der letzte Ruf („In ein Kloster geh!") wirkt ganz wie ein ekles, schamloses Anspeien.

Namenlos brutal, wie ein Schlächter, tritt er später auch der Mutter entgegen. „Nur reden will ich Dolche," hat er vorher gesagt. Aber sein Hamlet redet keine Dolche, sondern Beile.

— Am Ende dieser selben Szene gibt er etwas widerlich Sentimentales.

Shakespeares Hamlet kommt bekanntlich über die Tötung des Polonius auffallend schnell hinweg. Das paßt aus irgend einem Grunde nicht in Novellis ‚Auffassung'. Infolgedessen leistet er sich folgenden Unfug: Als ihn die Mutter verlassen hat, steht er eine Weile stumm, stürzt dann in plötzlicher Bewegung zu einem Kruzifix an der Wand, reißt es wild herab und taumelt scheu zur Tapete, öffnet sie zitternd, wirft das Kreuz hinein, schließt die Vorhänge hastig, sinkt zusammen und schluchzt wie ein Kind.

So etwas wirkt widerlich, nicht weil es mit Shakespeare nichts zu schaffen hat (den hat man bei Novelli längst vergessen); sondern weil es ganz virtuosenhaft geschieht; weil es durchaus nur ‚gemacht' ist; weil dieser Hamlet nichts von alledem empfindet.

Novelli läßt immer kalt. Aber er fesselt ebenso oft, wie er abstößt.

Ein ungemein fesselndes Kabinettstück gibt er bei der berühmten Stelle im zweiten Akt: „Worte, Worte, Worte." Polonius fragt ihn, was er lese. Und er sieht ihn eine Weile entgeistert an. Dann beginnt er ein namenlos blödes Grinsen; wie wenn ein kleines Kind sich über einen lustigen Einfall freut; hebt darauf leise die Hand, faßt eine Seite des Buchs, reißt sie ab, überreicht sie dem Alten, immer ganz kindisch lächelnd, und sagt sehr leicht und fast graziös: „Parole!" — Eine kleine Weile, und dasselbe wiederholt sich, diesmal etwas stärker, im Lachen wie im Sprechton: „Parole!" — Wieder eine Pause, das dritte Blatt wird abgerissen — er behält es eine kurze Zeit in der Hand; pfeift hierauf ganz leise durch die kaum geöffneten Lippen, wirft es dem Polonius zu — und haucht noch einmal ganz schwach und nur wie eine letzte Bestätigung: „Parole!"

Das ist vorzüglich — und dünkt mich zugleich richtig. Unsre Darsteller geben diesen Ausspruch wie eine Weisheit. Als solche ist er auch

Zitat geworden. Aber Hamlet stellt sich wahnsinnig, und es liegt sicher näher, auch diese Worte ganz sinnlich als Narrheit zu fassen. Wenigstens als Narrheit, hinter der sich erst sekundär eine Weisheit birgt — wie gewöhnlich in den Reden des Dänenprinzen.

Solchen feinern Momenten stehen andre entgegen, die ganz kulissenreißerisch sind.

Dahin gehört einmal Novellis Verhalten in der Komödienszene. Er kriecht während der ganzen Aufführung wie ein Tier am Boden entlang, von Ophelia über die ganze Breite der Bühne auf den gegenübersitzenden König zu. Stellt sich während des Mordauftritts ganz dicht vor ihn hin, nahezu Gesicht an Gesicht, glotzt ihm in die Augen, reißt den Mund fauchend auf, gibt ein paar unartikulierte Laute von sich und packt ihn am Ende beim Kragen. Ich möchte den König sehen, der, noch so unschuldig, da nicht aufspringt und den Saal verläßt.

Aber am schlimmsten macht er den Tod. Bei Shakespeare ist es ein leises, wundervoll leises und müdes Ausklingen. „Der Rest ist Schweigen." Bei Novelli . . .

Bei Novelli gibt es zunächst Gesichtszuckungen. Er sitzt im Sessel und verrenkt und verzerrt seine Züge zu eklen Grimassen. Dann stößt er ein paar Mal widerlich auf, so daß man befürchtet, er würde sich im nächsten Moment erbrechen. Es folgen Beklemmungen, Atemnot, asthmatische Anfälle. Und der Schluß ist ein Husten. Er hustet und hustet, immer lauter und dringender. Und wenn er sich endlich ausgehustet hat, springt er auf, gibt einen gräßlich klingenden Laut — und fällt platt vornüber, wie ein umgeworfener Schrank . . .

Mir drehte sich der Magen um. Aber das mailänder Publikum verfiel in Beifallsekstasen. — — — — — — — — — — — — — — — —

Fritz Koffka

Jessonda

In der Entwicklungslinie Weber-Marschner-Wagner steht Louis Spohrs ‚Jessonda' auf einem verlorenen Posten. Das hat die (übrigens sehr anständige) Neuaufführung der Morwitz-Oper wieder einmal bewiesen: sie brachte nur eine sehr vergilbte und verstaubte Mumie zutage, die von dem unbestreitbaren Recht, als fünfundachtzigjährige Dame langweilig zu sein, ausgiebigen Gebrauch machte.

Ein riesiges Bündel von Arien, Duetten, Chören und ellenlangen Rezitativen, gegen dreißig an der Zahl, die schließlich jeder beliebigen Liebesgeschichte eingeflochten werden könnten, mit echt deutscher Gründlichkeit durchkomponiert, solid gearbeitet, anständig und nüchtern: so stellt sich die einst gepriesene ‚Jessonda' heute dar. Die bis etwa auf die Ouvertüre indifferente Musik, die über alles die süße Sauce eines auf die Dauer unerträglichen Wohllauts gießt, die reizlose Instrumentation, der absolute Mangel an eigener Physiognomie und an musikalischer Charakteristik (ein schwacher leitmotivischer Versuch ist im Anfang des dritten Aktes gemacht) und nicht zuletzt das traumwandlerisch sicher an jeder dramatischen Wirkung vorbeigehende Textbuch — das alles hat das Schicksal der Oper besiegelt und weist sie heute unerbittlich in ihren bleiernen Sarg zurück.

Eusebius

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lesson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
8. August 1907
III. Jahrgang Nummer 32

Saul/ von André Gide

Die Handlung dieser fünfaktigen Tragödie, die ich übersetzt habe, ist in ihrem äußern Umriß kurz die folgende. Saul liest in den Sternen, nicht sein Sohn Jonathan werde ihm auf dem Thron folgen. Gott hat sich von ihm abgewendet: längst gab er ihm keine Antwort mehr auf seine Fragen. Das treibt ihn, Gott zu umgehen. Und eben durch die Sterne sagt Gott ihm dies. Dabei ist Saul der Tummelplatz aller bösen Geister, wirrer Leidenschaften, die ihn bewohnen, und zugleich der Spielball der Königin und des ihr verbündeten Hohenpriesters. Er wehrt sich gegen sie, aber selbst, wo er meint, ihre Pläne zu vereiteln und zu durchkreuzen, muß er schließlich entdecken, daß er sie selbst erfüllte. Nur sein Geheimnis: was er in den Sternen las, gehört noch ihm. Aber vielleicht teilen es Zauberer und Propheten! Er läßt sie töten, alle; und er läßt auch die gedungenen Mörder töten, nicht weil sie vielleicht von dem Massenmord etwas wissen, sondern weil sie ein Wort der sterbenden Zauberer aufgefangen haben könnten, das auf sein Geheimnis schließen läßt. David tritt in den Königspalast: gerufen von der Königin, deren Werkzeug er werden soll. Er aber will wider Goliath kämpfen, der die Kinder Israels im Heere der Philister tagtäglich verhöhnt. Er erschlägt mit der Königin Erlaubnis den Riesen. Saul ergrimmt, weil nicht er die Erlaubnis gab: alle Zügel entschlüpften längst seinen Händen. Aber er sieht David, der eben mit dem schwächlichen Jonathan Freundschaft schloß. Und er liebt ihn, will ihm gefallen, ihn an sich locken. Die Königin stört ihn: sie will David ihre Instruktionen geben. Der König versteckt sich, hört, daß seine Liebe zu David auch schon in der Absicht der Königin gelegen hatte. Aber das Schlimmste: die Königin hebt ihr Auge auf ihn, den Jüngling. Saul erschlägt in rasender Eifersucht um des Kindes willen die Königin. Er wirbt um Davids Liebe, doch die gehört Jonathan. Jonathan, den Saul durch Krone, Purpur und Szepter zur königlichen Haltung erziehen will, kleidet wie zum Scherz David ein in die Insignien. Saul sieht ihn so, und die zwei Dinge treffen sich in einem Brennpunkt: seine Liebe zu David und das Wissen, daß nicht Jonathan ihm folgen wird in der Herrschaft: David ist der künftige König. Die Zukunft ist nicht getötet, als alle getötet wurden, die um sie wußten: dies ist der Kern des Dramas. Von da an ist der Gang wie in der

Bibel: Samuel erscheint Saul bei der Hexe von Endor, die Philister kehren zurück, David geht, von Saul vertrieben, zu den Philistern, Jonathan und Saul werden ermordet, David siegt. Felix Paul Greve

Dritter Akt

Ein weiter, wenig geschmückter Saal; rechts Türen, die ins Innere des Palastes führen; links Türnischen, die durch herabhängende Vorhänge geschlossen sind. In der Rückwand eine große Öffnung; massive Säulen ersetzen rechts und links die Mauer: in der Mitte wird der Raum zwischen den Säulen von einem ungeheuern Tron geschlossen. Zwischen den Säulen hindurch erstreckt sich der Ausblick über eine Terrasse und läuft dann über Gärten dahin; man bemerkt die Wipfel der Bäume.

Johel, der von links auftritt, schickt sich an, die Bühne zu überschreiten. Der Barbier hebt den Vorhang.

Erste Szene

Der Barbier: Pst! Johel!

Johel: Ah, du bist es, Barbier.

Barbier: Hast du David gesehen?

Johel: Es ist an dir, zu reden. Ich kenne ihn nicht.

Barbier (abwehrend): Ich kenne ihn so wenig.

Johel: Einerlei; es ist an dir. Es gilt zu forschen, Barbier; forsche.

Barbier: Forschen wir, Johel! Forschen wir! (Schweigen. Der Barbier beginnt zu weinen) Die Königin forschte auch!

Johel: Sie hat zu tief geforscht.

Barbier (weinend): Die arme Frau! Es ging alles so gut bei ihr!

(Schweigen)

Johel: Erstaunlich, dieser kleine David! Es genügte, daß er erschien ...

Barbier: Um sich den Platz zu säubern.

Johel: Ihn sich säubern zu lassen, meinst du.

Barbier: Ich will lieber säubern helfen, als ...

Johel: Ja ... aber gib acht, Saul ist der, der säubert.

Barbier: Die Interessen sind ... verwickelt. — Wem nur dienen! Großer Gott! Wem nur? — Ich verlange nichts, als daß ich mich hingeben kann! — Es gilt zu forschen.

Johel: Forschen wir, Barbier, forschen wir! ... Aber woher zum Teufel hast du das: der König hätte keinen Willen! ...

Barbier: Ah, Verzeihung! Das habe ich nicht gesagt: Ich sagte dir, sein Wille sei krank; er arbeitet sprungweise.

Johel: Gib acht, daß er nicht auf uns springt! He! — So ist er furchtbarer als je. Seine Entscheidungen scheinen unmotiviert. — Erforsche den König, Barbier!

Barbier: Wenn du glaubst, es sei leicht. — Der Hohepriester ...

Johel: Nun?

Barbier: Nun, er klappert vor Angst, wenn er jetzt mit dem König redet.

Johel: Wieso: er klappert vor Angst?

Barbier: Ich meine, ihm klappern die Zähne aus Angst vor dem König. (Johel zuckt die Achseln) Und dann läßt Saul sich nur noch schwer nahekommen. — Übrigens geht alle Welt davon, wenn er kommt. Und jetzt ist er der Späher; er versteckt sich; — man hört ihn nicht kommen — und dann überrascht man ihn, hinter einem Vorhang, beim Horchen — oder man wird überrascht; und jeder flieht, geräuschlos, von Saal zu Saal, im Palast, wo der König geräuschlos umschweift . . .

Johel: Teufel! (Während der letzten Sätze hat er am herabgelassenen Vorhang links gestanden, den er mit jäher Bewegung hebt)

Barbier (ist bei dem Geräusch des Vorhangs zusammengefahren): O, wie du mich erschreckt hast! . . . Ich, ich habe kein Schwert . . .

Johel: Einerlei, Barbier, du wirst mit dem König reden — und was du erfährst . . .

Barbier (betrachtet Johels Schwert): Es ist wunderbar, wie tief unsre Freundschaft wird.

Johel: Alles hilft dazu, sie zu . . . (Geste des Bindens)

Barbier (setzt Johels Geste fort): . . . enger zu knüpfen. — Eh! Da flieht David! — Schnell fort! — Laß uns.

(David geht über die Terrasse. Johel ab)

Zweite Szene

David und der Barbier

Barbier (geheimnisvoll): Prinz David! . . . Prinz David!

David: Was denn, Barbier?

Barbier (wie atemlos): Jetzt laufe ich euch vier Tage lang nach, ohne daß es mir gelingt, euch einen Augenblick allein zu treffen, Prinz David!

David: Ich bin kein Prinz, Barbier.

Barbier: Ja, hoher Herr, aber . . .

David (immer strenger): Noch auch ein hoher Herr.

Barbier: Ich weiß eben nicht, wie ich den glorreichen Sieger nennen soll, der . . .

David: Ich habe nur mit Gottes Hilfe gesiegt, Barbier! Ich bin nicht einmal Heerführer.

Barbier: Aber euer Mut . . .

David: Der ist nicht größer als mein Glaube.

Barbier: Ganz recht, der Glaube . . . Aber eure Hoffnung . . .

David: Besteht darin, daß mich der Gott Israels, nachdem er mich berufen hat, Goliath zu töten, befriedigt heimziehen lasse nach Bethlehem, zu meinem Vater, um wie zuvor die Ziegen zu hüten.

Barbier: O, Ziegen!! — Menschen zu hüten, daran sollte der hohe Herr David denken . . . Und das ist gerade, was ich ihm sagen wollte — schnell, denn man kann jeden Augenblick kommen . . .: König Saul nämlich ist müde, Jonathan ist schwach wie ein kleiner, seltener Vogel; sie stehen beim

Volk nicht mehr in Gunst — und wenn der Prinz es wünschte, so könnte ich, des Königs Barbier und Arzt, der ich ihm alle Tage nahe komme, ich könnte . . .

David: Nun, da du mir dein Geheimnis gesagt hast, Barbier — höre meins an, das ich dir sagen will. Ich liebe Saul als meinen König und Jonathan mehr als mich selbst; ich fürchte Gott, Barbier — und du solltest bei deinen Worten bedenken, wie anstößig sie sind für seinen Auserwählten. — Du nanntest mich eben Prinz — also willst du, daß ich dir befehle, Barbier: gehe von hinnen. (Der Barbier ab) Jonathan! Jonathan! Möge auf deiner so schwachen Stirn der Ewige eine wankende Krone befestigen! . . .

(Saul und Jonathan treten auf)

Dritte Szene

Saul, Jonathan, David

Saul ist in einfachen Kleidern; Jonathan angetan mit allen Insignien königlicher Würde. David ist in den Winkel links zurückgewichen; ohne ihn zu sehen, gehen Saul und Jonathan auf den Tron zu. Saul bemerkt, daß der Vorhang gehoben worden ist, und läßt ihn sehr sorgsam wieder zufallen.

Saul: So sehe ich euch gern, Jonathan. Kommt! Nehmt heute abend meinen Platz auf diesem Trone ein. Es ist Zeit, daß ihr, selbst in einem leeren Saal, zu herrschen lernt. Das Königliche liegt zu einem guten Teil in der Gewöhnung an diese Insignien; man muß sie zu ertragen verstehen; übrigens verstärken all diese Dinge einander, und neulich, als die Boten kamen, wäret ihr trotz der neuen Last der Krone, denke ich, auf dem Königstron nicht ohnmächtig geworden, gestützt vom Szepter und gehalten von der Empfindung des Purpurs, mit dem ihr heute bekleidet seid.

Jonathan: O, Vater, laßt mich; ich bin so müde! Wenn ihr wüßtet, wie schwer diese Krone lastet!

Saul: Ah ja! Meint ihr denn, ich wüßte es nicht! . . . Aber das ist ein Grund mehr, daß ihr euch jetzt schon ein wenig eingewöhnt. Ich bin alt; — und je weniger fest sie mir auf dem Kopfe sitzt, um so mehr steht es an, sie auf dem euern zu befestigen.

Jonathan: Vater, genug! Mir schmerzt der Kopf . . . nehmt eure Königswürde wieder!

Saul: Nein, nein! Bis heute abend lasse ich sie euch. — Natürlich werde ich sie zum Schlafen wiedernehmen . . . Aber jetzt bleibt so im Purpur, und so lange niemand kommt, stellt euch vor, ihr herrschet über viele. (David macht eine Bewegung. Saul wendet sich wieder zu Jonathan) Ah, wahrlich, ihr herrschet! — (Zu David) Ich erwartete euch erst ein wenig später, David. — Aber einerlei; bleibt. — Ja, da versucht sich der junge König. — Ich dachte, er würde heute abend noch über niemand herrschen — aber ihr seid da. — Lebt also wohl; ich lasse euch bei seiner Königshoheit. — (Er entfernt sich nach rechts. — Beiseite) Ich bin glücklich, daß er mich ohne Krone gesehen hat; — sie flößte ihm viel zu viel Ehrfurcht ein. (David und Jonathan warten reglos, daß der König gehe)

Vierte Szene

Jonathan, David, später Saul, verborgen

Jonathan: Dawud!!

David (läuft herbei und wirft sich nieder): O mein junger, triumphierender König! Wie schön ihr seid unter der Glorie! Weshalb seid ihr nicht Saul — und weshalb singe ich nicht, für euch berufen, für euch auch wunderbare Lobgesänge . . .! oder bliebe bei euch, euch zu betrachten, ohne ein Wort! — oder würfe mich hin, wie ich jetzt es tue, zu euern Füßen . . . (Dann springt er auf, lacht, stürzt auf Jonathan zu und umarmt ihn)

Saul (hebt links den Vorhang): Leise! Leise!

Jonathan: Weshalb lachst du, David, da ich doch furchtbar blaß bin, und da du siehst, daß ich gleich weinen werde? — Wenig fehlt daran, daß ich dir nicht vor Ermattung bald zu Füßen falle.

David (ist zurückgewichen): Jonathan!

Jonathan (steht auf und tritt vor): Fühle diese Krone. — Welch Gewicht! nicht wahr?

Saul (verborgen): Der Posten ist gut . . . O!!

Jonathan (reicht David die Krone): Sie hat mir die Stirn zerdrückt. — David! Ich bin krank . . . Ist sie nicht schwer . . . o! setze sie auf, ja? (Er setzt sie David auf die Stirn)

Saul: O! das hätte ich nicht sehen sollen! . . .

Jonathan: Wie sie dir paßt! — Aber sag: ist sie nicht schwer?

Saul: O, David! — Wie? Du wärest . . .

David: Mein armer Jonathan! — Ich fände sie gern schwerer — aber wie schwach du sein mußt!

Jonathan: Freilich scheint es nicht mehr, als laste sie dir auf der Stirn . . . Dawud!

Saul: Und du wärest es! Jonathan! (Er sinkt auf die Kniee und schluchzt, halb in den Vorhang gewickelt)

David: Aber du leidest, sag, Jonathan? Du bist bleich und in Schweiß . . .

Jonathan: Dieser Purpur erdrückt mich . . . dieser Gürtel . . . dies Schwert ist mir zu schwer; noch fühle ich den Druck der Krone auf meiner Stirn. — Ah! David! Ich möchte all diese Königszeichen zu Boden fallen lassen! Ich möchte mich auf dem Boden strecken und schlafen . . . Ah, weshalb bin ich nicht wie du ein Ziegenhirt, nackt unter meinem Schafvließ — in der freien Luft. — Wie du schön bist, David! — Ich möchte mit dir auf den Bergen einhergehen: jeden Stein entferntest du mir aus meinem Pfade; — mittags badeten wir die müden Füße in frischem Wasser, und dann legten wir uns in den Weinbergen nieder; du würdest singen; ich übertriebe dir meine Liebe.

Saul (der all dem gefolgt ist, als sagte er es selber): Ja.

Jonathan: Der Abend käme: du, der du stark bist . . . halt: nimm das Schwert — du verteidigtest mich gegen wilde Tiere. — Ich möchte

ruhen, dicht bei deiner Kraft! — Ah! Ich erſticke! — Da, nimm den Purpur. — Löſe mir dieſen Mantel. (Er hilft David, ihn ſich abzunehmen)

Saul: Ah! ich ſollte das nicht ſehen!

Jonathan: Deine Schulter erſcheint noch weißer darin . . . Und meinen Gürtel!

Saul: Ah! ich ſollte das nicht . . . Ich kaſteie mich.

Jonathan: Ich weiß nicht, ob vor Freude oder vor Kälte, ob vor Fieberangſt oder Liebe, aber mich fröſtelt hier, jetzt, nur in meiner leinenen Tunika.

Saul: Wie er ſchön iſt im Purpur! — David! (Als riefe er ihn mit leiſer Stimme)

David: Jonathan! So biſt du ſchöner in deiner weißen Tunika als unter dem königlichen Schmuck. — Ich kannte noch nicht deine Zierlichkeit, noch wußte ich nicht, wieviel Anmut die Schwäche deinem Körper gegeben hat!

Saul: Ah!

David: Jonathan, für dich bin ich von den Bergen herabgeſtiegen, wo deine gebrechliche Blume verwelkt wäre in zu glühender Sonne. — Du weinſt! — Soll ich mit Dir weinen vor Zärtlichkeit? Du zitterſt? Du wankſt? Tröſte deine Schwäche in meinen Armen . . .

Saul: Ah! nicht das — nur nicht das . . .

Jonathan (ſchwach werdend): Dawud!

Saul (ſchleppt ſich, wie wahnſinnig; mit lauter Stimme): Und Saul dann? — Und Saul?

Jonathan (entſetzt): Rette dich, David. Rette dich! (Sowie Saul ſich gezeigt hat, läßt David Jonathan ſchmerzlich los und flieht, nicht allzu ſchnell; voll Grauen wirft er den königlichen Purpur hinter ſich. Jonathan fällt ohnmächtig zu Boden)

David: Unglücklicher! Unglücklicher! Unglücklicher!

Saul: Und Saul! (Er blickt dem Fliehenden, ohne ein Wort zu ſagen, ſtarr nach, nähert ſich Jonathan, kniet neben ihm nieder — faßt ſeinen Arm) Er iſt zu mager! . . . Komm, Jonathan! . . . Sprich zu mir. — Ich bin es, laß ſehen! — Ich habe dir Angſt gemacht, ich weiß; aber ich verabſcheue dich nicht . . . (Mit Ekel, indem er den Arm, den er hielt, hinwirft) Ah! das iſt ſchwächer als ein Weib! (Uber ihn gebeugt) Macht, daß du David liebſt, dich ſo bleich? — (Er läuft nach rechts, ruft:) David! Er flieht noch immer! Als wäre es an ihm, Angſt zu haben! (Er läuft nach links, hebt den Vorhang auf) Holla! zu Hilfe! zu Hilfe! (Er ruft)

Münchhauſen/ von Herbert Eulenberg

Geliebtes Stück aus meinen Jünglingsjahren,
Zum zweiten Mal ſchick ich dich in die Welt.
Du haſt blutwenig Liebes einſt erfahren
Auf deiner erſten Fahrt, du Märchenheld!
Mir ſcheint, man riß dich tüchtig an den Haaren,
Von ihrem Schrei'n noch heut das Ohr mir gellt.
Sie trieben dich wie einen kranken Kater
Mit Pfeifen und mit Ziſchen vom Theater.

Ich traute mir nicht, dir ins Aug zu ſchauen,
Wie du zu mir kamſt, da das Stück vorbei,
Zerfetzt und blutend wie von Tigerklauen,
Ich gab dir blos die Hand, ein ſtummer Schrei.
Da blitzteſt du mich an mit deinen Brauen
Und lachteſt laut: „Das iſt doch einerlei!
Mit Narben ſteht auf meiner Stirn geſchrieben:
Ihr ſollt mich haſſen, könnt ihr mich nicht lieben!“

Und er ging fort mit einer ſchönen Poſe.
Ich mußte lächeln, wie er ſo entwich,
Den Hut ſchief auf und mit zerrißner Hoſe,
Um nicht zu weinen, ſchneuzt' er leiſe ſich,
Gefiel ſich ganz im aufgezwungnen Loſe,
Bis meinem Bild er wie ein Bruder glich.
„Du lieber, alter Kerl, bleib mir gewogen!
Ich hab dir meine Tränen angelogen.“

Geſchmähtes Stück aus meinen Jünglingsjahren,
Viel Weinen, noch mehr Sehnſucht klebt an dir,
Verſchluchzt in dunklen Ecken, unerfahren
Mit allem, was nun klar und offen mir.
Kämm' ich die Jugend dir aus deinen Haaren?
Mach ich aus dir ein klug gefällig Tier,
An dem nichts, nichts mehr auszulachen iſt?
Ich mag es nicht. Lauf, Pudel, wie du biſt!

Zu einer neuen Ausgabe des ‚Münchhauſen‘, die demnächſt in Reclams Univerſalbibliothek erſcheint.

Unsre Tageszeitungen

Bitterernste Betrachtung von einem Mitschuldigen

I

Als ich zum ersten Mal regelmäßiger Mitarbeiter einer Tageszeitung wurde, glaubte ich in meiner Naivität, die erste Sprosse der goldenen Leiter erstiegen zu haben, die zum Olymp führt. Ich habe eine innige Sehnsucht nach diesem Lande, an das zu glauben meine ganze Religion ausmacht.

Ich ward bitter enttäuscht. Ich wollte singen und kämpfen, und ich sollte krächzen und auf meine Feinde mit vergifteten Pfeilen schießen. Ich wollte wie Prometheus lachen und Disteln köpfen, und ich mußte statt der Disteln die Esel köpfen, und das ist eine ruhmlose und langweilige Beschäftigung. Ich wollte dem Alltagsgekeife entgehen und befand mich plötzlich auf dem Marktplatz, wo die bissigsten Fraubasen zusammenstehen. Und manchesmal, wenn Vater Apoll mich besucht hatte, wollte ich — um Schmocks schöne Worte zu gebrauchen — machen, daß ich aus der Literatur herauskäme, aus einer Literatur, in der einem alles gestrichen wird, bis auf die Brillanten, und daher die Juwelendiebe mehr gelten, als die guten, ehrlichen Handwerker. Aber Mutter Sorge stand auf und redete mir zu, und sie weiß gar überzeugend auf einen Schriftsteller einzureden, wenn der Magen die zweite Stimme mitsingt oder, was noch schlimmer ist, die Brieftasche mit unquittierten Rechnungen gefüttert ist. Und sie lullt mit dem alten Wiegenliede, mit dem schon ganze Völker zu ewigem Todesschlummer gesungen wurden, das Gewissen ein und verspricht goldne Äpfel und spiegelt die fata morgana des Erfolgs auf das keusche, weiße Manuskriptpapier und — — ich gab wieder nach, und mein Gehirn knetete weiter aus Mist funkelnde Simili-Diamanten, mein gefülltes Portemonnaie machte mir so heiß, daß ich wieder ohne gefütterte Brieftasche ausgehen konnte, und Vater Apoll ergriff vor Mama das Pegasuspanier. Goethe schrieb einst über Jakobis Zeitschrift ‚Iris' an Kestner: „Die Iris ist eine kindische Entrepríse und soll ihm verziehen werden, weil er Geld dabey zu schneiden denkt." Auch ich will hoffen, daß mir meine ‚kindischen Entreprísen' verziehen werden, und wenn ich einst vor dem höchsten Richterstuhle stehe, daß dann der heilige Antonius vortritt und sagt: „Ich habe einst den Tieren gepredigt und bin selig geworden; dieser da hat den Eseln gereimt und geprosat, laß auch ihn selig werden!" Und der liebe Gott wird, wie Goethe, sagen: „Dir sei verziehen, weil du Geld dabey zu schneiden dachtest", und mir werden zwei Flügelein aus dem Rücken knospen, und mein Vater wird mich ans Himmelsfenster führen, und wir werden beide der bösen Mutter Sorge lange Nasen drehen. Halleluja!

II

Als meine Frau Rostands ‚Cyrano von Bergerac' las, kam sie auch an die Stelle, an der von der Erfindung der Zeitung die Rede ist. „Die Idee hat Zukunft", läßt Rostand eine der handelnden Personen sagen.

Dies kam mir wie eine besondre Feinheit vor. Denn wenn einer neuen Idee gleich beim Auftauchen eine große Zukunft prophezeit wird, so ist das ein sichrer Beweis, daß sie jeder Schafskopf hätte haben können und deshalb nachahmen kann. Das sagte ich auch meiner Frau, und sie blickte mich gar klug mit ihren schönen Augen an und sagte: „Mein lieber Schafskopf, habe du nur ein einziges Mal in deinem Leben eine solche Idee!" Da fand ich mich denn genötigt, meiner Frau die Erfindung der Zeitung zu schildern, wie sie sich in Wahrheit zugetragen hat, und ich tat dies mit den folgenden Worten:

„Als die Buchdruckerkunst erfunden war, hatten die Mönche, die Klöster und der Teufel böse Tage. Es wurde hell im deutschen Vaterland, und die Nachtvögel krächzten zum Teufelserbarmen und schrieen: ‚Das Licht ist ein Werk des Bösen, Gottes aber ist das seligmachende Öllämpchen', genau so wie sie heute schreien: ‚Die Natur ist Satanstrug, die Entsagung aber gottgefällig'. Dem Satan selbst wurde es heiß in seiner Hölle, und er sann und sann, wie er die neue Erfindung zu seinem Nutzen ausbeuten könnte. Er suchte sich auf dem Blocksberg ein recht feistes Herzchen aus, und schon tags darauf beschenkte sie ihn mit einem allerliebsten kleinen Satyr: dem Druckfehlerteufel. Das war nun seiner Mutter echter Sohn. Echt jesuitisch wußte er sich überall einzuschleichen, und wo er hinkam, stiftete er Unheil an. Aber ebensowenig wie die Klerikalen die schöne Welt ernstlich verhunzen können, ebensowenig vermochte der kleine Satyr größern Schaden anzurichten. Die Nachtigallen der Aufklärung schlugen ruhig weiter, die Blumen der Erkenntnis sproßten und dufteten wie nie zuvor, und die Quellen der Liebe rauschten und plätscherten, daß es eine Freude war. Die Klerikalen tobten vor Wut und schufen Index und eigene Scheiterhaufen für Bücher, der Teufel aber schloß sich in die Hexenküche ein und ließ die Dunkelmänner seine Geschäfte besorgen. . . Lange, lange Jahre brütete er, und ihm fiel nichts Teuflisches ein. Da endlich, o Pech und Schwefel, öffnete sich eines Tages die Tür zur Höllenküche, und heraus tanzte der Satan und schrie: ‚Horridoh! Ich habs! Ich habs! Ich habe die Zeitung erfunden! Sie soll der Sammelplatz werden von allem Seichten, Dummen und Erlogenen, eine Ruhmeshalle der Halbbildung, der Tournierplatz der Alleswisser! Ich habs!' So wurde die Zeitung erfunden."

Meine Frau lächelte, und sie schien mir in diesem Augenblick die Züge meines olympischen Papas zu tragen. Ich stand auf, drückte meiner Frau einen Kuß auf die Stirn und setzte mich an den Schreibtisch, um Kapitulum III zu beginnen. Sie aber wischte sich mit dem seidnen Taschentuch meinen Kuß von der Stirn, und als ich fragte, warum sie das tue, meinte sie lachend: „Er schmeckt nach Schwefel!"

III

Lieber Leser, ich bin kein Freund von Preisausschreiben, weil ich nur zu gut weiß, daß unter den Blinden der Einäugige König ist. Trotzdem

setze ich selbst drei Preise aus, und wenn du Unglück, gute Nerven und Zeit hast, garantiere ich dir, daß du mein Einäugiger sein sollst. Die drei Preise bestehen:

1. in einer extrafeinen Gummizelle,
2. in einer Flasche aqua destillata,
3. in einem Autogramm von mir.

Anspruch auf den dritten Preis hast du, wenn du mir dein Ehrenwort darauf geben kannst, daß du in deinem Leben schon einmal eine Tageszeitung von A bis Z, von der Überschrift des Leitartikels bis zum Schlußpunkt des letzten Inserats gelesen hast. Der zweite Preis ist dein, sobald du es fertig gebracht hast, eine einzige Nummer einer Tageszeitung von Alpha bis Omega in einer Gesellschaft von zehn Abonnenten vorzulesen, ohne daß einer davon die Krämpfe kriegt, in Verfolgungswahnsinn ausbricht, in Schlaf versinkt oder dir deinen Schädel zertrümmert. Der erste Preis aber, die Gummizelle ist dir sicher, sofern nur du selbst eine Woche lang die Zeitung von Anfang bis zum Schluß liest, ja, ich versichere dir, daß du sogar schon am Mittwoch mit der Gummizelle Bekanntschaft machen wirst. Ich kann leicht drei so opulente Preise aussetzen, denn ich weiß, niemand kann sie erringen. Du wirst vielleicht den ‚Leitartikel' und die ‚Politik des Inlands und Auslands' verschlucken können, aber schon beim ‚Feuilleton' wird dein Magen rebellieren, wie ein russisches Regiment beim Schlachtenbeginn, beim ‚Lokalen' befällt dich ein Brechreiz, beim ‚Handelsteil' steigen deine Beunruhigungen wie amerikanische Eisenbahnaktien, und deine Angstschweißtropfen fallen wie die Portugiesen, beim ‚Gerichtssaal' kommst du dir vor, wie ein Raubmörder, dessen Alibi mißglückt ist, bei den ‚Sportnachrichten' wie ein zu Tode gehetzter Gaul, deinem Gehirnmotor geht das Benzin aus, und dein Leichnam fällt zwischen die Todesanzeigen und Danksagungen.

IV

Ja, lieber Leser, die Zeitung — als Ganzes — ist ungenießbar, und ich denke mir, wenn die ganze Suppe ungenießbar ist, so muß es wohl an den Gewürzen und den Zutaten liegen, die dazu genommen wurden: Enthält die Zeitung zu viel byzantinischen Zucker oder zu wenig kritisches Salz, sind zu wenig gelehrte Fettaugen darin und zu viel seichte Wasserbrühe? Diese Fragen wollen wir einmal zusammen untersuchen, und zwar wollen wir dabei vorgehen, wie ein Schulmeister, der den Schuldigen nicht herausbringen kann und deshalb einen nach dem andern durchprügelt. So tritt denn vor, du langer, hohlköpfiger Bengel Leitartikel, und nimm deine Portion in Empfang.

Der Leitartikel ist der Leithammel der Zeitung. Läuft er nach links, so stürzt die ganze Herde von politischen und lokalen Schäflein ihm nach, läuft er nach rechts, so folgen sie ihm dorthin, und macht er kehrt und stürmt ins Zentrum, so liegt für seine Herde dort das Heil. Der Leit-

artikel ist der Wegweiser für die Abonnenten, und ob er nach ‚Monarchenhausen', nach ‚Utopia' oder nach ‚Rückschrittsdorf' deutet, sie schwören darauf, daß er die einzige Richtung zum Heile zeigt. Man sollte glauben, die Herren Redakteure, die diese Wegweiser errichten, seien auch gut über die Gegend orientiert. Aber weit gefehlt! Zum Orientieren haben sie gar keine Zeit, die Hauptsache ist nur, daß die gutgläubigen Wanderer durch das Land der Politik an der erwarteten Stelle ihren Wegweiser finden. In einem schönen Mörikeschen Märchen kommt ein gespenstischer Wegweiser vor, der bald hierhin, bald dorthin deutet. An diesen Wegweiser muß ich oft denken, wenn ich die neusten Leitartikel lese. Aber zum Glück merken die guten Abonnenten meistens nicht, wenn ein liberaler Leitartikel konservativ ist und ein freisinniger intolerant, und sie merken erst, wenn sie am Ziele, das heißt: am Wahlklosett, angelangt sind, daß sie einem falschen Wegweiser folgten.

Hetzen wir das Bild nicht zu Tode: der Leitartikel ist im Grunde nichts weiter, als ein parteipolitischer Kommentar zu irgend einem Ereignis. Weshalb sollte man ein kleines Fetzchen Weltgeschichte sub specie aeternitatis betrachten in einem Blatte, in das wenige Stunden später ein ebenso vergängliches Butterbrot eingewickelt wird? Mag der Leitartikel noch so nichtssagend sein, die Hauptsache ist: Hei lebet! Er ist da! Je flacher er ist, desto besser, denn die Abonnenten sind schlechte Bergsteiger. Wenn es auf den Parnaß geht, macht die eine Hälfte schon aus Angst um ihr leibliches Wohl nicht mit, das dritte Viertel stürzt in der Mitte ab, und das letzte Viertel kommt so erschöpft oben an, daß es ganz die schöne Aussicht vergißt. Und der Bergführer kriegt anstatt eines guten Trinkgelds nur Vorwürfe und Grobheiten. Und darum führt er sie lieber im Flachland spazieren.

Du siehst, lieber Leser, ich gebe nicht den Redakteuren die Schuld, daß die Leitartikel unsrer Zeitungen so schlecht sind. Die Zeitungen werden für die Abonnenten geschrieben, und wenn Monsieur Publikus beim verantwortlichen Oberkellner eine saure Gurke bestellt, so darf der keinen Kaviar bringen. Nur möchte ich den Oberkellner bitten, die sauren Gurken ein für allemal von der Speisekarte zu streichen. Wenn es bekannt wird, daß in sämtlichen Hotels, Gasthöfen und Zeitungen keine sauren Gurken mehr zu haben sind, so wird auch Monsieur Publikus keine mehr bestellen. Und wenn keine Zeitung mehr saure Leitartikel bringt, so wird sie niemand mehr verlangen. Ich wollte, wir wären erst so weit!

V

Nun käme eigentlich der größte Spitzbube der ganzen Klasse, mein Freund Politikus, an die Reihe. Aber ich habe meine Gründe, ihn als letzten mit dem Bakel in Berührung kommen zu lassen. Feuilleton, du alte Schlafhaube, tritt du vor.

Das Feuilleton ist in der großen Geistesvolksküche das Mädchen für alles. Es kocht die leichtverdaulichsten und ungenießbarsten Früchteln gar, es fegt die verstaubte Ruhmeshalle Alldeutschlands, es wäscht die schmutzige

Wäsche der Literatur, und — ein echter, unselbständiger Dienstbote — es klatscht und klatscht, weiß alles und doch nichts.

Das Feuilleton zerfällt in vier Teile:

1. den Roman,
2. die Kritik,
3. den populär-wissenschaftlichen Aufsatz,
4. Schnitzel und Spähne.

Wir werden alle diese vier Körperteile der Reihe nach durchbläuen.

Der Roman. Stelle dir vor, lieber Leser, es käme jemand auf den Gedanken, eine Beethovensche Sinfonie in Fortsetzungen zu spielen. Heute die ersten zwanzig Takte, morgen wieder zwanzig Takte, übermorgen einmal vierundzwanzig Takte und so fort, bis endlich am Ende des Monats der Schlußakkord erklungen ist. Du würdest das für eine Versündigung an Beethoven, für eine Qual deiner Nerven, und den Mann für verrückt halten. Oder stelle dir vor, ein Maler will dir seine ganze Landschaft präsentieren. Er schickt dir heute ein Blatt Papier, auf dem die Wolken gemalt sind, morgen erhältst du eine Pappel, übermorgen zwei Meter Wiese, den vierten Tag einen halben Meter Sonnenstrahl, den fünften Tag für dreißig Pfennig Herbststimmung — der Mann ist unheilbar blödsinnig, nicht wahr? Diesem malerischen Hackbeefsteak soll unser Kunstmagen Geschmack abgewinnen? Und doch liest du Zeitungsromane in Fortsetzungen. Und doch bleibt dein Scheitel ungesträubt, wenn dein Leibblatt heute hundert Zeilen Exposition, morgen fünfzig Zeilen Verwicklung, übermorgen siebzig Zeilen Liebeserwachen, überübermorgen sechsundachtzig Zeilen Eheirrung verzapft. Dein Herz klopft für deinen Lieblingsschriftsteller, und du erträgst es geduldig, daß man ihm Kopf, Beine, Arme und Hühneraugen ausreißt und sie dir einzeln serviert. Wahrlich, kein Schriftsteller würde sich eine solche Mißhandlung gefallen lassen, stünde nicht Mutter Sorge hinter ihm und redete ihm zu und überzeugte ihn, so wie sie auch mich überzeugt hat. Diejenigen Redakteure haben ganz recht, die schlechte Romane bringen. Denn je künstlerischer ein Roman ist, desto weniger eignet er sich für die Zeitung. Du liest ein Kapitel, dann legst du das Blatt beiseite, dein ganzes Tagwerk fällt zwischen jede Fortsetzung, und wenn du am nächsten Morgen weiterliest, so erinnerst du dich nur dunkel an das Vorhergegangene, erst während der Lektüre fällt dir wieder ein — oder auch nicht — wer eigentlich jener Graf Waldemar ist, wer jene Adelheid und jener Bösewicht Bruno . . . Vater Apollo, vergieb ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun.

Wenden wir uns nun zu dem zweiten Körperteil, dem wenigst salonfähigen, der Kritik.

Die Kritik ist, wie aller Zeitungstext, aus dem Bedürfnis der Berichterstattung entstanden. Das Publikum will nicht nur wissen, ob gestern Fürst Bülow eine Rede gehalten hat, ob er gut geredet hat, ob er Beifall rechts oder Heiterkeit links geerntet hat. Es will auch wissen, ob gestern im Theater, im Konzertsaal, in der Kunstausstellung jemand zu uns gesprochen

hat, ob es gut oder schlecht war, ob man geklatscht hat, gezischt hat, eingeschlafen oder geflüchtet ist. Das Einfachste wäre nun eine kurze Berichterstattung. Zum Beispiel: „Gestern wurde im Schauspielhaus ‚Die geplatzte Wasserleitungsröhre' von August Meyer mit Erfolg gegeben. Wer sich dafür interessiert, kann täglich von 9 bis 12 und von 4 bis 7 Uhr Billetts an der Kasse kaufen." Oder: „Gestern fiel der Schwank ‚Die gezähmte Schwiegermutter' von Ignaz Schulze durch. Wer sich für Herrn Schulzes Durchfall interessiert, muß sich beeilen, da der Herr schon nach höchstens zwei oder drei Wiederholungen von seinem Leiden befreit sein dürfte."

Leider begnügen sich unsre Kritiker nicht mit einer solchen Berichterstattung. Sie halten es für ihre Pflicht, ihre subjektive und objektive Meinung, die vor der Meinung jedes Theaterbesuchers nur den einen Nachteil ‚voraushat', daß sie gedruckt wird, des langen und breiten wiederzukäuen, zu demonstrieren, was der Autor hätte besser machen sollen, und so weiter und so weiter. Sie wollen ihr eigenes Licht leuchten lassen über der Sonne des Autors und gleichen meinem alten Zeichenlehrer, der so lange mit dem Gummi meine Skizzen korrigierte, bis keine Skizze mehr da war, sondern nur noch ein Häuflein schmutziger Gummifetzchen. Es ist im Grunde genommen dieselbe Misere, wie mit den sauren Leitartikeln: dort ein bischen oberflächliche Worteplätscherei über ein politisches Ereignis, hier ein bischen Geistesabfall über ein künstlerisches. Doch auch hier müssen dem schuldigen Redakteur mildernde Umstände zugebilligt werden. Zur Verdauung eines simplen Beefsteaks braucht der Mensch einige Stunden, und er sollte ein Drama in einer halben Stunde verdauen können? In der knappen halben Stunde, die dem bedauernswerten Kritiker zwischen dem Fallen des Vorhangs und der Ablieferung des Manuskripts bleibt? Denke dir, Lessing hätte seine hamburgische Dramaturgie auf diese Manier geschrieben — ich glaube, sie wäre ein wenig anders ausgefallen. Schon das Gefühl, du mußt nachher schnell eine Kritik schreiben, hindert den ‚Referenten', das Kunstwerk unbefangen auf sich wirken zu lassen. Er ist der Flurschütz in Avalun, der alle die Vorschriften und Verbote im Kopf haben muß und dessen Auge zu wachen hat, daß keine Überschreitung ungeahndet durchgeht. Wie sollte der arme Flurschütz der Schönheit der Gärten achthaben können?

Es ist eine physische und psychische Unmöglichkeit, über ein unverdautes Kunstwerk eine gute Kritik zu schreiben. Und weil dies eine Unmöglichkeit ist, so helfen sich unsre Zeitungskritiker, indem sie nicht das zu besprechende Werk zum Thema nehmen, sondern es sich zur Aufgabe machen, möglichst geistreich, witzig und boshaft zu feuilletonisieren, den Lesern ein bischen Sand in die Augen zu streuen, und den Inhalt des Stücks und das Personenverzeichnis des Theaterzettels zum besten zu geben. Heinrich Heine meint in seinen ‚Bädern von Lucca', ein Schriftsteller könne die Beschreibung einer italienischen Reise nur dadurch einigermaßen erträglich machen, daß er von Italien selbst so wenig wie möglich redet. So denken auch unsre Zeitungskritiker, und sie reden so wenig wie möglich von dem, worauf es

einzig ankommt, und drücken sich in den gewagtesten stilistischen Windungen um das Thema herum. Sie machen es, wenn es gar nicht anders geht, wie jener Examinand, der über die Ameisen befragt wurde und nur die Bienen präpariert hatte und unerschrocken loslegte: „Die Ameisen leben haufenweise im Wald. Sie sind viel kleiner als die Bienen. Diese gehören zur Klasse der . . .“ und so weiter. Nur wissen sie den Übergang besser zu verheimlichen. Um das baufällige Skelett ihrer Kritik zu verbergen, ziehen sie ihm ein möglichst groteskes Kostüm an, sie recken der stolzen Jungfrau, der deutschen Sprache, alle Glieder aus, stellen mit ihr die scheußlichsten Schlangenmenschen-Verzerrungen an und werfen sich dann noch stolz in die Brust: voilà mein Stil! Wie würdest du lachen, lieber Leser, wenn dir in einem Museum der Fremdenführer zur bessern Verständlichmachung eines Kunstwerks einen Cakewalk vortanzen wollte!

Die Kritik der Tageszeitungen sei Berichterstattung, trockene, sachliche Berichterstattung. Wer aber ernsthaft ein Werk als Fachmann unter die Lupe des nachprüfenden Verstandes nehmen will, der braucht Zeit, Zeit, Zeit und Ruhe, Ruhe, Ruhe. Die Kunstkritik gehört nicht in die Tageszeitungen, sondern in die Fachzeitschriften, sie möge lieber sieben Tage zu spät, als eine halbe Stunde zu früh erscheinen. In der Kunst muß der alte römische Rechtsspruch entscheiden: In dubio pro reo! In dubio mitius! Lieber zehn Frevler freisprechen, als einen Reinen verdammen!

Was von der Kritik gilt, gilt auch zum größten Teil vom populär-wissenschaftlichen Aufsatz. Entweder ist diese Wissenschaft so populär, daß sie Pseudowissenschaft ist, oder sie ist so wissenschaftlich, daß sie nicht populär ist. Die zweite ist mir die liebere. Weshalb werden diese ‚wissenschaftlichen Plaudereien‘ verbrochen? Cui bono? Der Fachmann kann nichts daraus lernen, und der Dilettant gewöhnt sich an, über Dinge mitzureden, von denen er nichts versteht. Ich habe die Probe auf das Exempel gemacht. Alle Zeitungen brachten Aufsätze über die Röntgen-Strahlen, das Radium und die drahtlose Telegraphie. Ich habe nun Umfrage gehalten in allen Kreisen: „Bitte, erklären Sie mir doch mal die Geschichte mit der drahtlosen Telegraphie!“ „Was ist das eigentlich, das Radium?“ „Röntgen-Strahlen, wie macht man das?“ Und niemand konnte mir eine Erklärung geben. Und doch haben sie alle ein Dutzend populär-wissenschaftliche Aufsätze darüber gelesen, und doch reden sie alle mit!

Teufel, du hast wahr prophezeit, als du aus deiner Hexenküche heraustanztest und schriest: „Ich habs! Ich habs! Ich habe die Zeitung erfunden! Sie soll der Sammelplatz werden von allem Seichten, Dummen und Erlogenen, eine Ruhmeshalle der Halbbildung, der Tournierplatz der Alleswisser! Horridoh!“ O, du kluger Teufel, willst du nicht auch einmal ein gutes Werkchen tun? Du bist ja ein gefallener Engel, und ein kleines Himmelsfünkchen Erbarmen wird noch in deinem Herzen glühen. O, du kluger Teufel, tue das gute Werk, und hole alle populär-wissenschaftlichen Aufsätze und ihre Verfasser! Und hole mit ihnen die Nachruf- und Jubiläums-

Abschriftsteller, die uns damit langweilen, daß sie uns von dem Leben eines Mannes erzählen, der ihnen genau so gleichgültig ist wie uns, und uns seine Werke anpreisen, die sie selbst nur ein einziges Mal gelesen haben und nicht wieder — oder nicht einmal das einzige Mal!

Und nun kommt der vierte Körperteil! ‚Schnitzel und Späne'. Unter dieser Marke wird aller Schund und Speicherkram in den Handel gebracht, den ein ästhetischer Mensch nicht geschenkt nimmt. Da erfährt die Mitwelt, daß Goethe gern Spargel aß, daß Rothschild eine Flohsammlung hat und zehntausend Mark für einen Polarfloh aussetzte, daß die große Seeschlange mit Zwillingen niedergekommen ist, was die Maitresse des Fürsten von Hinkelssteg im Jahre 1600 für Unterwäsche trug und andre furchtbar interessante und wichtige Neuigkeiten. Mich ekelt vor diesem erbärmlichen Tratsch, den die eine Zeitung der andern nachkäut! Mir ist es gleichgültig, ob Goethe gern Spargel aß, ich persönlich ziehe gebräunte Gänseleber vor, der geringste Floh, den mein Hund hat, interessiert mich mehr, als die Zehntausendmarkflöhe des Herrn von Rothschild, die große Seeschlange braucht meinetwegen nicht einmal einen Illing zu kriegen, sie ist ja doch unsterblich, und in die Unterwäsche der fürstlichen Maitresse meine Nase zu stecken, fühle ich nicht das mindeste seelische Bedürfnis.

Es ist unglaublich, was für albernes Zeug dem Zeitungsleser vorgesetzt wird, und die einzige Entschuldigung, die ich für den verantwortlichen Redakteur habe, ist die Annahme, daß er diesen Teil nur mit der Schere redigiert, ohne sich selbst der Qual des Lesens zu unterziehen. (Schluß folgt)

Kasperletheater

Aus den Aufzeichnungen einer alten Theater-Abonnentin/ von Tantalus

Warum ich abonniert bin? Die ersten fünf Jahre war ich es aus Neugier, die nächsten fünf Jahre, um mitreden zu können, und jetzt bin ich es aus Gewohnheit.

Ich kann den Gerhart Hauptmann nicht leiden. Die ‚Rose Bernd' ist unanständig, und in der ‚Pippa' sind mir die Gummischuhe vertauscht worden.

Schon zum dritten Mal in diesem Jahr das ‚Husarenfieber!' Wenns kein klassisches Stück wäre, ginge ich wirklich nicht hinein!

Nein, was so eine Garderobenfrau für interessante Sachen von den Schauspielern weiß! Wenn ich nicht die Frau Kommerzienrat Lilienthal wäre, möchte ich Garderobenfrau sein!

Ich würde mich ja auch in der Oper abonnieren, aber bei der Musik versteht man sein eigenes Wort nicht!

Wozu Stücke wie die ‚Gespenster' geschrieben werden, ist mir rätselhaft. Meschuggene Leut kann ich auch daheim sehen!

Ich zische prinzipiell bei allen Premieren. Sonst krieg ich das Stück in vier Wochen wieder im Abonnement.

Gestern ‚Wilhelm Tell' in neuer Ausstattung. Daß ich nicht lache! Das soll ein modernes Kleid gewesen sein, was die Frau Tell angehabt hat?

Heute statt ‚Torquato Tasso' der ‚Prinzgemahl'! Hätte ich das gewußt, dann hätte ich mein Billett nicht verschenkt!

Neulich habe ich den Kritiker N. kennen gelernt. — Nun, 'n ganz anständiger Mensch!

Kein Wunder, daß die ‚Salome' bei solcher Ausstattung Furore macht! Da hätte sogar der ‚Faust' Erfolg!

Schade, daß der Naturalismus abgewirtschaftet hat. Man hat immer so einen guten Appetit darauf bekommen!

Heute habe ich eine interessante Entdeckung gemacht: es gibt auch gedruckte Theaterstücke!

Rundschau

Das frankfurter Theaterjahr

Unsre beiden städtischen Theater: die Oper und das Schauspiel sind die einzigen deutschen Theater, die im Jahr elf Monate spielen. Man braucht aber deshalb nicht zu denken, daß sie aus diesem Grunde mehr leisten, als irgend ein andres Kunstinstitut innerhalb und außerhalb der schwarz-weiß-roten Grenzpfähle. Ich habe schon vor etlichen Monaten einmal an dieser Stelle auf die eigenartigen Theaterverhältnisse Frankfurts hingewiesen und muß es heute weiter tun, wenn ich über das abgelaufene Theaterjahr reden will. Unsre Theater sind halbstädtische Unternehmen; sie werden von einer Aktiengesellschaft mit städtischer Subvention verwaltet, die gewaltig ist, wenn man bedenkt, daß die beiden stattlichen Gebäude pachtfrei überlassen werden, und sind auf ein beträchtlich großes Abonnentenpublikum angewiesen, das Abwechslung verlangt. Unser Schauspielhaus hat sechs Abonnementstage und muß alle Gattungen: die klassische und moderne Komödie, die Posse und den Schwank pflegen, was es veranlaßt, etwa alle zehn bis zwölf Tage mit einem

neuen Stück herauszukommen. Dieser Warenhausbetrieb drückt natürlich empfindlich auf das künstlerische Niveau der Darbietungen, die in der Hast geboren werden und stets und immer einige berechtigte Wünsche unerfüllt lassen.

Dies vorausgeschickt, kann allerdings gesagt werden, daß Intendant Claar nicht gerade ungeschickt gearbeitet hat. Er hat allerdings nicht ganz so viel gehalten, wie er versprach. Sein Oberregisseur, der Nachfolger des an das wiener Volkstheater als Ersatz für Richard Vallentin berufenen Wolfgang Quincke, Dr. Carl Heine, kam vom Deutschen Schauspielhaus in Hamburg zu uns und — enttäuschte! Dieser Literat, der ehemals mit einem Ibsen-Ensemble durch die Lande zog, hat nicht den richtigen Blick für das Theatralisch-Wirksame und zweifellos auch nicht die erforderliche Energie, um seinen Willen durchzusetzen. Er war schon wenige Wochen nach seinem Dienstantritt im — — — praktischen Fahrwasser und hatte erkannt, daß man in Frankfurt Kotau vor den sogenannten Größen machen muß, wenn man sich und seine Position ins Trockne bringen will. Er hats erreicht: er hat einen langfristigen Kontrakt in der Tasche und rechnet stark mit dem Intendantenposten, denn Claar soll nach dreißigjähriger Tätigkeit am 1. November 1910 mit einer bescheidenen Pension sich auf sein Altenteil zurückziehen. Man hat diesem verdienstvollen Mann, der zwanzig Jahre Oper und Schauspiel leitete, gewissermaßen mit dem Zaunpfahl gewinkt, und da diese Art zum mindesten neuartig, wenn auch nicht schön ist, sei sie für alle Zeiten festgenagelt. Unsre Theaterleiter, die nur mit Genehmigung der städtischen Kollegien engagiert werden können, sind nicht pensionsberechtigt; auch eine Eigentümlichkeit, die der reichen Stadt Frankfurt nicht gerade zur Zierde gereicht. Man hat deshalb im Dezember vorigen Jahres in der Generalversammlung der geschäftsführenden Theater-Aktiengesellschaft einen Antrag angenommen, der dem Schauspielintendanten nach Ablauf seines Kontrakts am 1. November 1910 eine Pension von fünftausend Mark zuspricht. Mit andern Worten: man sagte damit einem verdienstvollen Beamten, der doch immerhin einen Namen in der Theaterwelt hat, er solle ja nicht denken, daß man ihn nach 1910 behalten werde. Wenn auch hiergegen nichts einzuwenden wäre, die Form, die man gewählt hat, ist häßlich, das Vorgehen skandalös, und es ist bezeichnend, daß Leute, die sonst nicht zu Claars Freunden gezählt werden, darüber empört sind. Carl Heine wartet also auf dieses Ende! Möglich, daß ers erreicht; aber schon im Hinblick hierauf muß festgestellt werden, daß dieser neue Mann im ersten Jahr seiner Tätigkeit keine Denkmäler aufgerichtet hat. Er hat den Schlendrian bei den Rollenbesetzungen mitgemacht; keine einzige junge darstellerische Kraft gefördert oder herbeigeholt; ganz im Gegenteil: fortgesetzt falsche Götter angebetet. Denn gerade auf dem Personalgebiet hätten wir der säubernden Kraft bedurft. Hier führen nämlich sieben oder acht Aufsichtsräte der Theater-Aktiengesellschaft die Geschäfte, und jeder Künstler hat sich, wie dies für den Kenner unsrer gesellschaftlichen Zustände natürlich ist, einen Schutzpatron erwählt, der für ihn eintritt und nötigenfalls auch gute Rollen für ihn erbeutet. Daß dieser Zustand direkt entwürdigend ist, braucht nicht erst gesagt zu werden. Aber was hat Carl Heine getan, um dagegen anzukämpfen? Nichts! Und nochmal nichts. Er hat schlecht und recht Stücke inszeniert; sich aber wiederholt so vergriffen, daß man baß erstaunt war. Selbst Ibsen ließ er in einem unmöglichen

Stil operieren; er hat das Kunststück fertig gebracht, ‚John Gabriel Borkman' in einem so getragenen Tempo spielen zu lassen, als hätte er es mit der Antigone des Sophokles zu tun. Nicht einmal für Farbensymmetrie hat dieser Spielleiter Sinn; jeder Salon trägt eine bunte Farbenkarte; das Unmöglichste von allem; aber von jedem etwas.

Daß unter diesen Umständen dem Ganzen nicht gedient sein kann, leuchtet ohne weiteres ein; deshalb waren wir auch nicht besser daran, als andre Städte. Wenn man den Verlauf dieses Theaterjahres an sich vorüberziehen läßt, dann findet man, daß ihm, ‚Husarenfieber', ‚Mamsell Nitouche', ‚Robert und Bertram' den Stempel aufgedrückt haben. Diese Stücke machten Kasse und lockten das Publikum. Dagegen konnte ‚So ist das Leben' von Wedekind nicht aufkommen; nicht einmal Thomas Manns ‚Fiorenza', die einzige Uraufführung dieser langen Saison. Daß Wedekind nicht Platz griff, lag an der Wahl des Stückes; man durfte dem Publikum, dem die literarische Physiognomie des Dichters unbekannt war, nicht mit einem Stücke kommen, das meiner Ansicht nach eine Selbstverteidigung sein soll. Auch Shaw konnte hier nicht Fuß fassen, weil man ihn tot gespielt hat. Seine ‚Helden' wurden uns mit der ernsthaftesten Miene vorgetragen; man verspürte nichts von dem Schalk, der ihrem Schöpfer im Nacken sitzt. Daß natürlich Fulda (Heimlicher König), Sudermann (Blumenboot), Sardou-Blumenthal (Verwehte Spuren) und Wildenbruch (Rabensteinerin) nicht fehlten, versteht sich von selbst, denn leider vermögen die größern Provinzialbühnen nicht, sich von Berlin zu emanzipieren, wodurch talentierte Autoren, die in der Reichshauptstadt nicht zu Wort kommen, kaum anderswo einen Unterschlupf finden können. Von Hofmannsthal haben wir in dieser Saison ebensowenig etwas gehört wie von Schnitzler, den unser Theater bereits seit Jahren ‚schneidet'. Hirschfelds ‚Mieze und Maria' konnte hier auch nicht durchdringen; dagegen hielt sich das ‚Wintermärchen' in einer geschickten Bearbeitung und Inszenierung Emil Claars.

Man sieht: eine dürftige Lese, die dem literarisch gebildeten Frankfurter erträglicher gemacht wurde durch das erfolgreiche Gastspiel von Rittner und Bassermann, die sich beide zum ersten Mal zeigten, und deren Qualitäten sofort erkannt und nach Gebühr geschätzt wurden. Auch Reinhardt mit seinem Ensemble, der uns mit dem ‚Friedensfest', ‚Frühlings Erwachen' und dem ‚Gott der Rache' bekannt machte, hatte einen beispiellosen Erfolg, den die frankfurter Theatergeschichte ganz besonders verzeichnen muß, weil man erwarten darf, daß unsre Regisseure etwas gelernt haben. Es war nämlich unglaublich, was der Reformator des Deutschen Theaters aus unserm Fundus herausholte, und wie er ohne Drehbühne dafür sorgte, daß das Wedekindsche Pubertätsdrama nicht um seine stärkste Wirkung kam. Den Schluß der Saison machte dann Kainz, der an vier Abenden gastierte und nochmals vor Toresschluß alle Theaterfreunde sammelte.

Ich kann diesen summarischen Bericht nicht schließen, ohne darauf hinzuweisen, daß unser reich dotiertes Schauspielhaus wohl in der Lage wäre, etwas für die jungen Dramatiker zu tun. Alle Versuche, nach münchner Beispiel einen die jungen Talente fördernden Verein zu gründen, scheiterten an der Teilnahmslosigkeit des Publikums und der Berufsgenossen von der Feder, die da glauben, ein Kritiker könne und dürfe sich aktiv an einer derartigen Gründung nicht beteiligen. Ich bin einigermaßen andrer Meinung

und glaube, wer richtet, sollte auch zum Führen verpflichtet sein, denn in erster Linie sollen wir doch der Kunst dienen. Und geht es nicht so, dann muß es durch stärkere Mittel versucht werden, damit endlich einmal die berliner Zentralsonne uns nicht mehr erleuchtet. Das werden die führenden Geister an der Spree wohl auch einsehen, denn schafft man am Mainesstrand eine Kunstzentrale, dann kann der Norden nur gewinnen. Rivalität war noch stets fördernd; sie war immer der Sauerteig, den wir ja dort wie hier so stark vonnöten haben. Julius Wertheimer

Rheinische Festspiele

Zu Düsseldorf am Rheine, wo anno 1838 Karl Leberecht Immermann wegen absoluter metallischer Teilnahmslosigkeit der Bürgerschaft und eines hohen Adels die Leitung seines Reformtheaters wieder niederzulegen gezwungen war, hat zwei Menschenalter später ein guter Herr, ein reicher düsseldorfer Bürger, zu theatralischen Zwecken eine höchst ansehnliche Summe gestiftet. O Treppenwitz der Theatergeschichte: nun hatte man Geld, aber es fehlte der Immermann. So kam es, daß man Herrn Max Grube zu Berlin die künstlerische Oberleitung des auf der Basis jener Stiftung gegründeten Rheinischen Goethevereins übertrug. Damit hatte man sich für Hoftheaterkunst entschieden, und hat, wie von Anfang an, auch in diesem Sommer den siebzehntausend Zuschauern, die man herbeigelockt, ein vollgerüttelt Maß davon gespendet. Drei Stücke von Shakespeare gabs im Stadttheater zu schauen: Coriolan, Der Widerspenstigen Zähmung, Antonius und Kleopatra. Da man statutengemäß alljährlich etwas von Goethe zu geben verpflichtet ist, ward Egmont hinterdrein gespielt.

Wenn auch aus äußerlichen Gründen mehr als innerlichen, konnte doch wenigstens die Darstellung der ‚Widerspenstigen' auf der sogenannten Shakespeare-Bühne einiges Interesse erwecken. Herrn Grubes Versuch, das elisabethanische Bühnenpodium aus der Shakespeare-Arena loszulösen und auf unsre Bühne zu stellen, um, wie er beabsichtigt, die Wirkung dieses Podiums auf uns auszuprobieren, ist an sich nicht ungeschickt. Freilich, er ist nur ein Kompromiß. Denn da die Galerien fehlen, der Portikus und die Orchestra mit dem kostümierten Schauvolk, ist der Eindruck unvollständig. Aber selbst das vollständige Ensemble, wie es Ernst von Wolzogen vor Jahren in der Literarischen Gesellschaft zu München bei einer Aufführung von ‚Troilus und Cressida' auf die Szene gebracht hat, bietet nur den Anblick eines Stücks im Stück. Bedenkt man, daß die Handlung der ‚Widerspenstigen' zum Beispiel selbst wieder ein Stück im Stück ist, so ergeben sich für den modernen Zuschauer durch dieses Spiegelsystem unerfreuliche Komplikationen. Der wirkliche ästhetische Wert der Shakespeare-Bühne für unsre Zeit würde nur durch ein Experiment festzustellen sein, das den Mut zur Konsequenz besäße. Vielleicht findet sich einmal in Berlin ein Wagemutiger, der uns, etwa nach den Plänen des alten Globetheaters zu London, ein komplettes Shakespeare-Bühnenhaus errichtet. Sorgte er für Kostüme, für Zeitparfüm und für ein Publikum, das außer dem Feldstecher auch etwas Phantasie mitbrächte, und täten die Schauspieler das ihrige: es müßte schnurrig zugehen, wenn das, zumal im Karneval, nicht vergnügliche Abende zeitigen sollte. Wäre das Publikum erst einmal erzogen, so könnte man zum Tragischen übergehen und ‚Lear' und ‚Hamlet' spielen. Man könnte. In Wirklichkeit würde ein solches Theater wohl all-

zubald nur noch den Wert eines philologischen Seminars besitzen. Und es hieße das Wesen der dramatischen Kunst verkennen, aus solcher Theorieplantage lebendige Zeitfrüchte zu erhoffen.

Die düsseldorfer Darstellung der ‚Widerspenstigen' hatte unter Herrn Grubes Regie zwei erfreuliche Stellen. Die eine, als Herr Ernst Müller vom königlichen Schauspielhaus in Berlin als wahrhaft betrunkener Kesselflicker Christoph Schlau die Szene betrat. Die andre im Finale des fünften Akts, das man im Scherzhaften geschickt zu steigern wußte.

Ueber die Aufführung des ‚Coriolan' kann ich schweigen. Sie brachte, will man von des Burgschauspielers Römpler prachtvoll antikem Menenius Agrippa absehen, keine Überraschungen.

An solchen fehlte es dagegen nicht bei ‚Antonius und Kleopatra'. Man hatte das seltsame Erlebnis, diese Tragödie einmal aus der Backfischperspektive zu betrachten. Bei der Bearbeitung, der die etwas geleckte Übersetzung Paul Heyses zu Grunde liegt (o süße Holprichtkeit der Schlegelschen!), kann sich Herr Grube darauf berufen, daß sie seinen vielen Vorgängern auch nicht gelungen ist. Die Unzulänglichkeit der Darstellung erreichte hier ihren Höhepunkt. Die Schauspieler trifft dieser Vorwurf weniger als die Leitung, die ein Jahr zur Auslese Zeit hat. (Der Mime muß noch geboren werden, der so töricht wäre, eine ihm angebotene honorarträchtige gute Rolle auszuschlagen.) So kann Fräulein Berndl vom Hoftheater in München aus dem Umstand, daß man sie überhaupt berufen, durchaus die Berechtigung herleiten, die Kleopatra so zu spielen, wie sie es getan hat: als züchtig teutsches Gretchen in ägyptischer Maskerade. Die göttliche, von Sinnlichkeit rauchende Königin entrann um 30 vor Christi Geburt durch Selbstmord zwar der Schmach, des Oktavian Triumphzug zu verschönen, doch 1907 nicht der Schande, für einen Taler preußisch Courant zu Düsseldorf am Rhein, aller Perversitäten beraubt, als keusche Hoftheaterdame vorgezeigt zu werden. Die Sache ist eigentlich nicht scherzhaft. Sie ist ein bezeichnendes Symptom unsrer offiziellen Kunstpflege, die Angst hat vor ungebrochenen Farben. Wo Shakespeare Leidenschaften aufglühen läßt, brennt man bengalische Zündhölzchen ab; wo er wettert, spuckt man Kolophoniumblitze aus dem Pustrohr; sein Donner rollt in tragischem Gequake wieder; sein Zorn wird Grobheit, Grinsen sein Gelächter. So wandelt sich die Weltgeschichte zum lauen Brei, und der Dichter zum Zuckerbäcker. Was soll da die Freude über die siebzehntausend Zuschauer? Es kommt doch ein wenig darauf an, was man ihnen vorspielt. Auch wird ein so großes Publikum leichter unterschätzt als überschätzt. Man blieb etwas unbeteiligt an den bunt kolorierten Szenen, und oft klatschten nur jene, in welchen die fallende Gardine automatisch die Applaudiermuskeln in Bewegung setzt. Was soll man beispielmäßig zu der Auffassung römischen Wesens sagen, die einige Darsteller beliebten, als auf Kleopatra und ihr Staatsschiff die Rede kam? Sie schnalzten mit der Zunge und erläuterten mimisch, nach Art von Reiseonkeln, die Reize der Königin. O Mommsen! Das pastorenhafte Abschiedsküßchen, das Marcus Antonius Kleopatran applizierte, hat sicher keinen erschreckt und für ihn fürchten machen. Und sein jäher Tod! Er starb gleich Eros, seinem Knaben, höchst korrekt.

Dem Goethischen Schlußtableau der Spiele zeichnete Herr Römpler als Vansen einige altniederländische Linien von versöhnlicher Meisterschaft ein . . . .

Richard Elchinger

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lessen, Berlin W. 9

Die Schaubühne
15. August 1907
III. Jahrgang Nummer 33

Terſites/ von Stefan Zweig

‚Terſites‘ heißt eine Tragödie von Stefan Zweig, die nächſtens im Inſelverlag und ſpäter auf der Bühne des berliner Hoftheaters erſcheint. Die folgende Szene gibt einen Abriß für ſich, der nicht mittelbar in die Geſchehniſſe der Tragödie eingreift. Deshalb iſt es einmal nicht nötig, den ganzen Zuſammenhang aufzubauen.

Erſter Akt

Breiter Platz im Lager der Griechen vor Troja. Links das hohe Zelt des Achilles mit verhangenem Zugang, rechts und gegen den Hintergrund zu ſich wendend der hohe Lagerwall, von deſſen Höhe man über das ganze Feld bis nach Troja ſehen kann.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Vierte Szene

Achilles, der in ſteigender Erregung Menelaos zugehört hat und mit geballten Fäuſten zitternd ſich gegen den Pfoſten lehnt, macht einige heftige Schritte, als wollte er die Wegeilenden noch einholen oder ihnen nachrufen. Sein Geſicht iſt von leidenſchaftlicher Bewegung verzerrt. Plötzlich bleibt er ſtehen, ſtampft mit dem Fuße auf und ſagt hart: Nein!

Terſites iſt vorſichtig emporgehinkt und kommt von rückwärts ſchleifend an den Sinnenden heran. Sein Atem wellt unruhig.

Terſites: Dank . . . . Tauſend Dank, geliebter Held!
Das Leben, das vom Tod du aufgeriſſen
Kniet nun vor dir. Wie haſt du mich gerächt!
Die Schwäche, nicht mehr aufgebläht von Stolz,
Knickte die Frechen ein. Dank, o Dank
Für dieſen Augenblick!
Achilles (ihn jetzt erſt bemerkend, unwillig): Du biſt noch hier?
Was willſt Du denn?
Terſites: Dir dankbar ſein, Achill!

Achilles: Dankbar, wofür?
Terſites: Für deine edle Tat.
Achilles (bitter): Wie? Eine Tat? Wann ſchuf ich eine Tat?
So fern iſt das, faſt ſchmerzt mich das Erinnern.
Doch heute? Jetzt? Das wußt ich wahrlich nicht,
Daß ich mein Leben heut mit Ruhm erfüllte.
So ſchreib ichs ein, heft in die wilden Kränze
Verblichner Siege noch die ſchönſte Blüte:
Achilles rettete Terſites! (Er lacht)
Terſites (haſtig): Nein!
Nicht Dank, das iſt ſo wenig. Dank, das iſt
Ein Wort, ſchon hingewiegt zum nächſten Wort,
Nur ein Gefühl, das raſch ins andre rinnt,
Ein Duft im Wind, ein Stern im irren Kreiſe.
Was ich jetzt fühle, das iſt mehr. Die Luft
Weht ſilbern neu mich an, der Atem quillt
Aus frohem Herzen auf, die arme Hand
Erbebt nicht mehr. Und dieſer Anbeginn
Des Lebens, das ſchon ganz dem Tod gehörte,
Läßt mich die Fülle ſchmerzlich ſüß empfinden,
Die ich für mich nicht leben kann. So will
Ich dir nun alles geben, was ein Menſch
Einflechten kann in andres Leben, will dir Freund
Und Diener ſein, der Schatten deines Willens,
Dem Zucken deines Blicks voraus, der Wunſch,
Den Worte noch nicht trugen. Bisher war
Mein Leben leer, ein Schwanken in den Wellen,
Das ſich zu regen ſchien und doch nicht regte,
Fremd war ich allen, und den Fremden ſtießen
Die Fäuſte hart zurück. Du aber biſt
Durch dieſe Stunde mir ſoviel geworden,
Daß nichts mehr mein iſt, nicht mehr Hand und Wort,
Nicht der Gedanke, nicht der ſtete Schlag,
In dem das Blut aus meinem Herzen fällt.
Ich will dir Freund ſein, wie bisher noch nie
Ein Menſch des andern war. Wer dir verhaßt,
Den haſſe ich. Ich ſpür ihm nach und bringe
Sein Heimlichſtes dir zu, entlock ihm Worte
Und Pläne mit der Glut des Weins, ich tue
Die kleinen Taten, die du ſelbſt verſchmähſt.
Ich will dir Freund ſein . . . .
Achilles (höhniſch): Du?
Terſites (ängſtlich, aber in Leidenſchaft): Nicht Freund ſo ſehr
Als Diener, deines Willens blinder Speer,

Ein Mensch, der ganz dein eigen ist und der
In Wollust fiebert, wenn sein Leben sich
In deinen Händen formt . . . .

Achilles (unterbrechend): Ich aber mag
Von dir nicht Dienst und Dank. Ich will nichts mehr,
Als dich nicht sehn, denn euch verachte ich,
Euch klebriges Gezücht, in seiner Liebe
So kläglich wie im Hasse klein. Ich will
Euch nicht so nah bei mir! Was drängt ihr euch
An mich heran? Was wollt ihr mir denn sein?
Bin ich euch schon gemein, weil gleiche Luft
In meine Brust einquillt, weil mich das Licht
Des Morgens weckt, wie euch, weil alle Dinge
Rings um mich stehn und meine Sinne
Mit gleichen Zeichen täglich fassen. Nein!
Ich will nicht! Weg! Weit weg! Mich ekelt schon
Eure Berührung!

Thersites (erschreckt): Ich wollte nur . . . . ich dachte . . . .

Achilles: Was wolltest du? Dich gierig an mich kleben,
Das wollten jene auch, die tausendmal
Dein Leben werten, und ich stieß sie weg.
Bin ich so niedrig schon, daß ihr euch mir
Kredenzt und wie die feilen Frauen anpreist. —
Du willst mir Freund sein, du? (Er packt den Fassungslosen mit beiden Armen) In diesem Aug,
Das seinen Strahl nicht wie das andre wirft,
In diesem trübgefärbten Sumpf soll ich
Mein Leben nahe spiegeln lassen, soll
Die Hand wohl zärtlich über deinen Höcker
Hinstreichen, dir in deine Fratze lächeln?
Von diesem Munde, den die böse Art
Das Wort zu drehen, selbst verkrümmte, soll
Ich Freund mich heißen lassen, dieser Arm,
Der schlaff hängt wie ein Schlauch, weil er noch nie
Ein Schwert aufhob, soll mich vertraut umfangen?
Ein schöner Freund und schön erdacht! Weg! Weg! (Er stößt ihn fort)
Merkst du denn nicht, daß Unrat deiner Art
Von mir so ferne ist, wie Himmelsrand und Erde?
Wenn sie dem Kinderblick auch nahe scheinen,
So türmt sich zwischen ihnen eine weite
Und unsichtbare Welt, mit Frost und Schweigen
Für Ewigkeiten angefüllt. So fern
Will ich dir sein! Verschreck mir nicht den Tag
Mit deinem Anblick! Fort mit dir, Thersites!

Terſites (in Wut keuchend, mit geballten Fäuſten):
Nur darum alſo, weil ich häßlich bin,
Die Haut mir ſchlaff um meine Knochen fällt,
Das Bein mir ſtolpert und der Rücken knickt,
Stößt du mich weg wie einen Krätzenhund!
Nur darum alſo, weil ein böſer Faun die Mutter,
Als ſie mich trug, erſchreckte, darf ich nicht
Menſch ſein mit euch. Nun reut mich jedes Wort,
Mit dem ich mich dir bot, und tauſend Stunden
Lief ich zurück, es in der Luft zu fangen.
Den Hunden würf ichs lieber vor als dir,
Der von dem Menſchen nur die glatte Fratze
Und keine Fiber hat . . . .
Achilles (höhniſch): Ei ſieh, Terſites,
Ich dacht, du liebteſt mich . . . .
Terſites (losbrechend): Dich lieben? Dich?
Dank bot ich für die ungewollte Tat
Dir dar aus dem unſtillbaren Gefühle,
Das Menſchen drängt, ein Gutes zu erwidern.
Achilles: Dank bieteſt Du? Und Liebe! Du, Terſites!
Glaubſt du, ich kenn dich nicht! Glaubſt du, ich weiß
Nicht, wie dein Maulwurfswühlen meinen Fuß
Hintaumeln laſſen will, wie deine Art
Sich aufbäumt gegen meine, wie der Neid
Dein Leben würgt? Wenn Große Kleines tun,
So iſts dein Werk. Du ſaugſt dich in ſie ein,
Träufelſt in ihre klaren Herzen Gift
Mit deinem Wort und läßt ſie ſinnlos werden,
Wie edle Roſſe, von der Fliegen Stich
Verrückt gemacht, ins Dunkel pfadlos ſtürmen,
Und blutend ſchleift ihr ſtarker Lenker nach.
Glaubſt du, ich ſah dein böſes Lachen nicht,
Als jene Fürſtin mir entlief, und weiß
Nicht wohl, wer jene Helden ſinnlos machte,
Daß ſie der alten Brüderſchaft vergaßen
Und Briſeis für den König fordern kamen.
Wars nicht dein Rat? (Er fährt auf Terſites los, der ohne Worte taumelnd und bleich zurückfährt) Dir bleibt das Wort im Hals.
Ich dachte es! Zur feigſten Lüge ſelbſt
Iſt noch dein Mut zu klein. Und alles das,
Was uns im Zorne auseinander trieb,
Was Schmach und Wut hoch auf mein Leben türmte,
War nicht des Schickſals Keil, war nur allein
Dein ſchleichend Gift, die neidiſch böſe Luſt,

Ein Weib geraubt zu sehn aus meinen Armen,
Dem Kampf der Großen grinsend zuzusehn. —
Und wäre nicht der ganze Krieg zu groß,
Als daß ihn Menschen je ersinnen konnten,
Wär nicht dein Tun ins kleinste stets beschränkt,
Unfähig, aus der Niedrung enger Kreise
Ins große Leben schaffend einzuwirken,
Die Lust an fremder Not hätt ihn erdacht.
Du wolltest Freund sein? Deine ekle Fratze
Fraß sich nach innen längst in deine Seele,
Und rettete ich zehnmal dir das Leben,
Ließe dich tafeln an der Freunde Tisch,
Du könntest mich nicht lieben, deine Art
Muß meine ewig hassen, wie mir deine
Verächtlich bleibt.

Tersites (aufschäumend): Ja, ich hasse dich,
Ich hasse keinen so wie dich und keinem
Sinn ich ein Ärgeres zu. Stößt du mich weg,
So bleib ich dir noch nah. Ich will mein Herz
Zu einem Speere stählen, der dich trifft.
Ich hasse dich, wie der nur hassen kann,
Der seine Liebe erst erwürgte, um
Mit ihrer Leiche seinen Haß zu füttern.
Was ich berühre, was mein Auge faßt,
Krümmt sich zur Waffe gegen dich, und wenn
Ich schlafe, raunt der Traum mir böse Taten
Ins aufgesperrte Ohr. Mit deinem Tod
Schlägt erst mein Leben seine Augen auf
Und ist bislang nur Schatten seines Hasses.

Achilles: So haßt du mich, Tersites? Sieh, und ich
Bin dessen froh: Ich will, daß du mich haßt,
Ich will es fühlen, du und deinesgleichen
Sind fern von mir, sind fern wie Tag und Nacht,
Wie Tod und Leben. Bläh den Zorn nur auf,
Er füllt die Segel meiner Fahrten, weht
Mich hoch zu Einsamkeiten. Ja, ihr sollt
Mich hassen, jede Stunde, denn ich will
Nicht Liebe fühlen, die mich niederzerrt.
Ihr sollt mich hassen, einen tiefen Schlund
Aufreißen zwischen mir und euch, daß ich
In frohem Tänzerschritt ihn überschwebe.
Ihr sollt mich hassen. Dazu lebt ihr ja,
Habt krumme Hälse und verzerrte Züge,
Ich brauche Neid und Groll, um hochzuschweben

Und meiner Höhen reine Luft zu trinken.
Dort will ich einſam ſein, hart an den Sternen,
Wo Götter wohnen, die mir Ahnen ſind,
Und wo der Wolken goldne Abendkränze
Die Stirne mir mit reinen Gluten ketten. (Auf Terſites zu)
Was ſtarrſt du ſo? Das faßt du freilich nicht!
Von ſolchen Dingen iſt noch nie ein Strahl
Geſplittert in die Dumpfheit deines Lebens.
Doch weg jetzt! Weg! Ich will nicht mehr die gelben
Verruchten Lichter deiner Augen ſehn.
Dein kleiner Haß macht meinen Ekel klein.
Weg, ſag ich! (Terſites will ſich ihm entgegenſtellen, Achilles hebt die Fauſt) Wie? Du willſt nicht? Denkſt
Mit faulen Reden dich an mich zu kleben?
Sieh dieſe Fauſt! Ich will dich laufen lehren,
Du krummer Schuft! (Terſites iſt entflohen. Achilles läßt die erhobene Fauſt matt ſinken. Mit melancholiſchem Spott)
Das ſind nun meine Feinde!

Das Elternpaar/ von Benno Geiger

Aus grauen Grotten traten Mann und Weib.
Das Licht umfloß die markigen Gebeine.
An ſeinem Lächeln und an ihrem Leib
erkannten ſie ſich in dem Sonnenſcheine.

Zum erſten Mal und ahnungslos ergriff
den frühen Bund ein ſinnliches Getriebe,
und beide ſchaukelten, gleich ſchwankem Schiff,
mit vollen Segeln auf dem Strom der Liebe.

Doch als das Leben einen harten Pflug
dem Urbewohner in die Hand gezwungen,
und er die Wurzeln aus dem Acker ſchlug,
worauf die Schar mit ſcharfer Macht gedrungen:

Da kam das Weib, zumal die Saat gedieh,
mit ihrem erſten Erdenſohne nieder,
dem ſie die Lippen und die Brüſte lieh
beim Singſang vorzeitlicher Wiegenlieder.

Unsre Tageszeitungen

Bitterernste Betrachtung von einem Mitschuldigen

VI

Nun kommt der ‚lokale Teil' an die Reihe. Leitartikel und Feuilleton wandten sich noch scheinbar an das ‚gebildete, urteilsfähige' Publikum. Der lokale Teil ist aufrichtiger: er gibt sich nicht als geschminkte Puppe, die mit den schönsten Läppchen aufgeputzt und doch nur mit Holzmehl gefüllt ist, nein, er präsentiert sich offen und ehrlich als zerlumpte Vogelscheuche, und man muß deshalb schon ein rechter Gimpel sein, um vor ihm Respekt zu empfinden. Alles einigermaßen Interessante aus dem Leben der Stadt schnappt der gierige Feuilletonhecht dem armen Lokalkarpfen weg Die fetten Kunst- und Theaterbrocken frißt er ihm vor der Nase fort und läßt ihm nur die magern Unglückswürmchen und Reklamekrumen übrig.

Der Lokalredakteur ist das Werkzeug in der Hand der Berichterstatter. Seine Haupttätigkeit besteht im Streichen, denn die Lokalreporter besitzen ein unheimliches Talent darin, ein Pferd zwanzig Zeilen lang stürzen zu lassen, einen Radfahrer dreißig Zeilen hindurch ein einziges Kind überfahren zu lassen, und so weiter. Ich habe schon oft gedacht, daß es vorteilhafter wäre, unsre Schutzmannschaft statt aus gedienten Unteroffizieren aus gedienten Lokalreportern zu rekrutieren. Denn ein Schutzmann gleicht bekanntlich einem Hundertmarkschein nicht nur darin, daß er blau ist, sondern vor allem darin, daß er nie da ist, wenn man ihn braucht. Der Reporter aber ist immer da, sogar wenn man ihn nicht braucht, er sieht alles, er weiß alles, er kennt alles, er hört alles, er begibt sich für das kleinste Zeilenhonorar in die größte Lebensgefahr, und doch besteht seine Waffe einzig in einem gespitzten Bleistift, den er obendrein nicht einmal richtig zu handhaben versteht. Er ist dabei, wenn du verkehrt von der Trambahn springst, wenn dein Hund in fremde Waden beißt, wenn du Ohrfeigen erhältst oder austeilst. Er hört alle Feuerwehren durch die Straßen rasseln, er bemerkt alle eingeworfenen Erkerscheiben, vor seinen Augen explodieren die Automobile, wie Knallerbsen, er entdeckt jeden Betrunkenen in der Gosse; keine Frau kann ihr zwölftes Kind in Ruhe kriegen, kein Kommerzienrat in Frieden geadelt werden, kein verliebter Piccolo kann sich mit Arsenik oder einer Zigarre ungestört ins Jenseits befördern wollen — Gott und Schmock sind allgegenwärtig und allwissend.

Tröste dich, o Zeitungsleser, und murre nicht, denn du mußt nur den zehnten Teil von dem lesen, was der Lokalredakteur über sich ergehen lassen muß. Schweißtriefend sitzt er auf seinem Sessel und scheidet die Schafe zur Rechten in die Setzermappe und die Böcke zur Linken in den Papierkorb. Und wehe ihm, wenn nicht genug Unglücksfälle und Diebstähle passiert sind, wenn die Vereine nicht genug Stiftungsfeste abgehalten und die Handwerker zu wenig Versammlungen einberufen haben! Dann muß er mit heroischer Verleugnung aller edlern literarischen Instinkte seine Plauderei

schreiben: ‚Das Wetter', ‚In der Tanzstunde', ‚Ein Gang durch die Markthalle', ‚Wie Herr Dickbauch das Radeln lernte', und was dergleichen gemüterquickende Themata mehr sind. Er muß Gedichte im Lokaldialekt schreiben und die Stadt, in die ihn sein Geschick (oder Ungeschick) verbannt hat, über den Pfannenstiel loben, ihre ‚Gemütlichkeit' (!) besingen. Denn ‚gemütlich' wollen alle Städter sein, vom groben Münchner bis zum klassen- und rassenscheidenden Frankfurter, vom klatschsüchtigen Leipziger bis zum wortkargen, geldstolzen Hamburger. Er schreibt den Dialekt zwar gerade so falsch, wie ihn die Bühnenkünstler sprechen, aber Zeilen werden bekanntlich nicht gewogen, sondern gezählt.

Und doch gibt es auch in dem Wüstendasein des Lokalredakteurs Oasen, an denen er seine Kamele tränkt. Ich meine damit seine Leser. Denn wie es das brave Kamel vierzehn Tage ohne Trank aushalten kann, so kann es der brave Zeitungsleser wochenlang ohne geistige Nahrung aushalten und vegetiert doch weiter und tut seine Pflicht, wie das wackre Wüstenschiff. Diese Oasen sind die Ausstellungen, die großen Brände, die Raubmorde, die Fürstenbesuche und die Denkmalsenthüllungen. Da schwillt dem Redakteur der Kamm, er kräht sein herrlichstes Kikeriki, seinen bunten Federn entströmt das bunteste Zeug, und es werden mehr Zeilen geschunden als jemals Raubritter im grauen Mittelalter. Er hat kaum Platz, die Reden in der Stadtverordnetensitzung mit sämtlichen Zwischenrufen, Heiterkeiten und Beifällen unterzubringen, es stürzen plötzlich unheimlich wenig Pferde, die Elektrischen entgleisen nicht mehr, und die Piccolos lieben glücklich . . .

Ich habe schon oft in der Fachpresse gelesen, daß ‚junge Lokalredakteure, die stenographieren und den Telephondienst versehen können', gesucht werden, aber ich erinnere mich nicht, daß jemals akademische Bildung oder gutbürgerliche Intelligenz verlangt wurde. O du schöner, grüner Lokalteil!

VII

Wir nehmen nun den rohesten Bengel der ganzen Klasse vor, den ‚Gerichtssaal'. Die Dummheit ist keine Schande, und wenn ich mir die Beamtenrangliſten ansehe, so kommt es mir sogar manchmal vor, als ob sie ein gewisses Verdienst wäre, und als ob die dicksten Kartoffeln und die fettesten Stellungen für die mindestintelligenten Stadt- und Landbewohner wüchsen. Es ist deshalb auch keine Schande, an die Dummheit zu appellieren, wie es Leitartikel, Feuilleton und Lokales tun. Aber eine Schande ist es, die Gemütsroheit unsrer Mitmenschen zu fördern, wie es der ‚Gerichtssaal' tut. Man komme mir nicht mit dem Einwand, daß ja auch die Gerichtssitzungen öffentlich seien und also auch die Berichterstattung moralisch gestattet sein müsse.

Geht doch einmal in den Gerichtssaal und seht euch eine Sitzung an! Da steht ein Mann, auf dessen Stirn die Not, die Seelenqual, die Angst ihr Kainszeichen gedrückt haben. Er hat gestohlen und wird verurteilt. Mit Recht. Aber unser Herz zittert, wenn wir seine gequälte Stimme hören, wir erbeben, wenn uns ein Blick seiner müden Augen streift, wir ahnen

die seelischen und sozialen Umstände, die den Mann zum Verbrechen trieben, und ein heiliges Mitleid ergreift uns. Wir empfinden die furchtbare Wahrheit, die uns Christus gepredigt hat, und die neunzehnhundert Jahre später ein armer, schwindsüchtiger russischer Schriftsteller, der sich Gorki, ‚Der Bittre', nennt, in den Verzweiflungsschrei zusammenfaßte: Der Satte wird den Hungrigen nie verstehen!

Alles das kann und darf der Gerichtssaalsreporter nicht sehen. Die Zeitung bringt einfach die Notiz: Vor dem Schöffengericht wurde der Schreinergeselle Karl Soundso wegen Diebstahls im Rückfall zu sechs Monaten Gefängnis verurteilt. Der Spießer liests, freut sich, weidet sich an dem Unglück und kommt sich selbst fürchterlich brav vor: — der Satte! Und ein armer Paria ist an den Pranger gestellt, ein Menschenleben vernichtet, eine Seele tiefer in den Schmutz gestoßen. Und sie wird jedesmal, wenn sie ihr totenblasses Haupt aus dem eklen Sumpfe zu erheben versucht, tiefer und tiefer hineingestoßen werden, bis die Gefühllosigkeit der Verzweiflung ihr Herz ausgebrannt hat: — der Hungrige!

Schmock, der satte, schmierige Schmock hat weder Zeit noch Verständnis für solche Betrachtungen. Er geht mit der Sense umher und mäht. Aber nicht geschnittene Ähren, sondern die abgeschnittenen Ehren liefern ihm sein Brot.

Willst du jedoch den Leichenmarder der Gerichtssäle in vollster, gierigster Tätigkeit sehen, so lies die Berichte über die großen Raubmorde. Da taucht Schmock seine Feder in geronnenes Blut, seine Kolportageroman-Phantasie entlockt ihm die tragikomischsten Schilderungen, das Messer wird beschrieben, die zerfetzte Leiche wird seziert, jeder Todesschrei phonographisch aufgenommen, und hat der Mörder gar sein Opfer vergewaltigt, so malt er dir die widerliche Szene in Überlebensgröße vors Auge; jedes geschundene Glied bedeutet zwanzig geschundene Zeilen. Nicht vor dem Mörder ergreift mich der Ekel, wenn ich solche Berichte lese, sondern vor dem Schmock, der sich mit so viel Behagen im Kot wälzt, im Kot des guten Gewissens. Wie es jeden wahrhaft religiös Empfindenden abstößt, wenn er aus Pfaffenmund eine bluttriefende, sadistische Höllenschilderung anhören muß, so muß jeden wahrhaft rechtlich denkenden Menschen die geistlose, verlogene Verbrecherromantik Schmocks empören.

Einige Zeitungen haben kürzlich beschlossen, diesen Unfug nicht mehr mitzumachen. Es geht also! Der Vorschlag, den ich in Kapitel IV machte, ist durchführbar: die sauren Gurken können von der Speisekarte gestrichen werden, und die Gäste werden zufrieden sein und keine sauren Gurken mehr verlangen. So streicht denn nicht nur die sauren Gurken der Leitartikel, nicht nur die rohen Beefsteaks des Gerichtssaals, streicht auch die faden lokalen Mehlspeisen, die magenverderbenden feuilletonistischen Entenstietze! Dixi et salvavi animam meam.

VIII

Ich sehe noch ein paar halbwüchsige Bengels, denen ich in Anbetracht ihres jämmerlichen Aussehens nur ganz lind die Hosen klopfen will. Da

stehen, zum Beispiel, die Sportnachrichten, die sich vergeblich bemühen, der Fachpresse Konkurrenz zu machen. Ich muß immer lachen, wenn mein Auge beim Umblättern zufällig auf den Sportteil fällt, aus dem die vergnüglichen Fachausdrücke ‚meeting', ‚Start', ‚Training', ‚Handicap' mir entgegenleuchten, wie weggeworfene Konservenbüchsen aus einer Dunggrube. Ein lieblicher Knabe ist auch der Witterungsbericht, dem man stets unbedingten Glauben schenken muß, weil man ihn nicht kontrollieren kann. Um der Gefahr des Betrogenwerdens zu entgehen, pflege ich ihn daher prinzipiell nicht zu befragen, und eine dunkle Ahnung sagt mir, daß ich mit diesem Prinzip nicht vereinzelt dastehe. Die ‚Wettervorhersage' gehört zu den Damen, die ich wegen ihrer Unzuverlässigkeit gewohnheitsmäßig schneide. Dasselbe Schicksal erleiden Handelsteil und Kursbericht, über deren Qualität ich keine Auskunft geben kann. Ich war zwar mehrere Jahre im Bankgeschäft tätig, aber trotz den guten Zeugnissen, die mir meine ††† Chefs ausstellten, verpflichte ich mich, unter zehn Diskontrechnungen einen Rekord von fünf Rechenfehlern zu schlagen, und warne hierdurch öffentlich jedermann, meine Spekulationsvorschläge zu befolgen oder mir etwas darauf zu pumpen.

Halt, beinahe hätte ich zwei Knäblein vergessen: den Briefkasten und den Einsenderich. Die zwei werden von ihrem Vater schmählich verleugnet; er übernimmt keine Verantwortung für sie. Schämt er sich der häßlichen, dummen Kinder? Oder drückt ihn das Schuldbewußtsein, daß er die zwei nur gezeugt hat, um den überflüssigen Platz in der großen Kinderstube auszufüllen?

Briefkasten! Du Qual der Setzer, du Ergötzen meiner Bosheit! Denn — daß ich offen bin — ich lese den Briefkasten mit Vorliebe. Habe ich mich drei Hemdformatseiten hindurch an der Beschränktheit der Berichtkulis gefreut und geärgert, weshalb soll ich mich nicht eine Windel lang an der Beschränktheit der Leser laben? Welcher Bildungsdurst! Da will eine Leserin ‚ergebenst' wissen, wie man angebrannte Leberknödel wieder genießbar macht, da hat ein junger Mann gewettet, daß die alten Griechen die Hosen mit der linken Hand zuknöpften, da fragt ein Mädchen an, in welchem Goetheschen Gedicht die Worte: „Ich weiß ein Herz, für das ich bete" vorkommen! Und all diesen Riesenbildungsdurst löscht die Redaktion, mit dem abgestandenen Stoff, den sie aus Büchmann, Brockhaus und B. G. B. zusammenbraut. Wohl bekomms! Der liebe Briefkastenonkel, die süßen Nichten und männiglichen Neffen! O Gott, wie zahlreich ist doch diese Familie Buchholz!

Ist es dem Leser eine Genugtuung, den Redakteur mit den albernsten Fragen in den Zustand superlativster Verzweiflung zu versetzen, so bereitet es ihm die Wonne der Wonnen, sich selbst einmal in der Zeitung von Herzen ausquatschen zu dürfen. Diesem dringenden Bedürfnis hilft die Rubrik ‚Eingesandt' ab, die ich den ‚geistigen Abort für Abonnenten' nennen möchte. Der deutsche Spießer ist ein eigener Kerl: er läßt sich von Polizei und Behörden die unwürdigste Bevormundung gefallen, er scheut die Öffentlichkeit, wie der Raubmörder den Staatsanwalt, er leidet ohne zu klagen,

denn er wagt nicht, gegen das oberste Kommando im deutschen Reich „Ganze Kompagnie — Maul halten!“ zu mucksen. Aber derselbe Spießer wird auf einmal ein wahrer Anarchist, dem nichts, rein gar nichts heilig ist, wenn er sich hinter ein Pseudonym verstecken kann, und er protestiert alsdann gegen Gott und die Welt und kommt mir vor wie jenes Schaf, das vom Dache des Stalls herab den untenstehenden Wolf höhnt. Hoiho, wie kampflustig und entrüstungsfreudig sind sie doch, ‚ein hiesiger Bürger‘, ‚ein besorgter Familienvater‘, ‚ein Tierfreund‘, ‚ein Theaterabonnent‘, ‚ein Bewohner der X. Y. Z.-Straße‘! Was sie zu wenig im Kopf haben, haben sie zu viel auf dem Herzen! Die Rubrik ‚Eingesandt‘ ist der große Beichtvater, dem sie alle ihre Sorgen anvertrauen dürfen — er muß ja das ‚Beichtgeheimnis‘ wahren. Daß das deutsche Volk das Volk der Dichter und Denker sei, wollte mir nie recht einleuchten — die beiden Worte ‚Dichten‘ und ‚Denken‘ sind mir vielleicht zu heilig — aber daß es das Volk der Schreibgierigsten ist, das erkannte ich, ach, gar bald. Das Theater war gestern um zehn Minuten nach neun aus, und auf dem Zettel stand: ‚Ende gegen neun Uhr‘ — das schreit nach Rache, das muß in die Zeitung! Und der Spießer, der, wenn es sein muß, einen halben Tag im Wartezimmer eines gerade übel gelaunten Subalternbeamten wartet, er setzt sich hin, und ein edles Feuer glüht ihm im Busen und in der Nase, und er nimmt seinen ganzen Überfluß an Geistesarmut zusammen und schreibt ein ‚Eingesandt‘. Wir haben im Preßgesetz den schönen Paragraphen Elf, der genau regelt, wie eine Berichtigung beschaffen sein muß. Schreibe als Laie eine Berichtigung, die dem Sinn nach noch so wahr und objektiv ist — sobald du dich etwas breiter ausläßt, als unbedingt erforderlich, kann die Redaktion die Aufnahme verweigern. Beim ‚Eingesandt‘ hingegen darfst du deinen Gefühlen völlig freien Lauf lassen: der Redakteur ist der gute Mann, in dessen Augen alles ein öffentliches Interesse besitzt, was du ihm schreibst. Der Redakteur ist schlau, er hält seine Abonnenten warm und — — es kostet ihm nichts. Mit einer Rubrik, die die Abonnenten selbst schreiben, müssen sie naturgemäß hochzufrieden sein. . . „Aber es kommen doch dadurch so viele Mißstände ans Tageslicht?“ Wenn der Redakteur von einem Mißstand erfährt, so hat er die Pflicht, die Angelegenheit zu prüfen und dann selbst unter eigener Verantwortung Abhülfe zu verlangen . . . „Zu der Prüfung hat er aber keine Zeit?“ Dann soll er sich um die ganze Angelegenheit nicht kümmern! Der Redakteur hat die Zeitung zu redigieren, nicht die Abonnenten. Daher kommt ja der erbärmliche Tiefstand unsrer meisten Tageszeitungen, daß sie von den Abonnenten redigiert werden. Die Abonnenten redigieren den Leitartikel, das Feuilleton, den politischen Teil, das Lokale; ihr Geschmack entscheidet, sie diktieren dem Redakteur, was und wie er zu schreiben hat!

Mutter Sorge, dich klage ich an, nicht nur den armen Redakteur. Körperlich verhungern oder geistig verhungern, das ist, leider Gottes, die Kardinalfrage, vor der beinahe jeder Zeitungsredakteur steht. Vater Apollo, deine eigenen Kinder jagen dich zum Hause hinaus — vergib ihnen!

Ich wollte spotten und bin wieder in einen Empörungsschrei ausgebrochen. Trotzdem lasse ich das Niedergeschriebene stehen, denn mir scheint, den besten Prüfstein berechtigter Satire bilden jene schwachen Augenblicke, in denen das übervolle Herz die Überlegenheit des Spötters verliert und im gellenden Schrei Erleichterung sucht. Wird der Schrei ein Echo finden? Ich wage es kaum zu hoffen.

IX

Es stehen noch zwei böse Buben an der Wand, die ich als gerechter Richter vornehmen muß: der Inseratenteil und der politische Teil. Dem Inseratenteil könnte ich mit Leichtigkeit und ohne sonderliche Erprobung meines Staatsanwaltinstinkts ein verdammendes Urteil ausstellen. Aber da er gegen die Anklage des Vandalismus in Avalun sein Alibi nachweisen kann — er ist nämlich aus dieser schönen Gegend ausgewiesen — und ich lediglich die Interessen Avaluns als juristischer Beirat meines Vaters Apollo vertrete, nehme ich den Strafantrag zurück. Mich kümmerts nicht, wenn der Inseratenteil die kurpfuscherischsten Allheilmittel gegen ‚frühzeitiges Nachlassen der besten Kraft' anpreist — preist doch der Textteil die miserabelsten Bücher als Seelen-Medizin an! Und die Dummen fallen hier wie dort 'rein, und die Suggestion übt hier wie dort ihre Wirkung aus. Denn wie der Patient durch simplen Kamillentee von den qualvollsten Nervenleiden genest, eben weil er abergläubisch an die Heilkraft glaubt, so hat auch der abergläubische Leser von der Lektüre des schlechtesten Buchs einen Genuß, eben weil er der Kritik vertraut und von vornherein von dessen Wert und Schönheit überzeugt ist. Suggestion! Über die Rendezvous- und Heiratsinserate will ich schweigen. Wer Pech angreift, besudelt sich . . .

Und nun tritt als Ultimus du vor, Freund Politikus. Auch du bist aus Avalun ausgewiesen, und ich hätte es daher eigentlich nicht nötig, mich mit dir zu befassen. Aber ach, du schmuggelst dich immer wieder in dieses Land ein, und du hetzest seine Bewohner insgeheim gegeneinander auf, du bist schuld daran, daß einer dem andern mißtraut und sein köstliches Dasein mit gehässigem Kampf ausfüllt, statt es dem Dienste Apollos zu widmen. Du bist der gemeine Handlanger des Großinquisitors Zensor, und wer sich nicht mit dir, Politikus, gut stellt, dem droht alltäglich die Folter.

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Uff! Das war ein Erleichterungsseufzer. Meine Anklageschrift ist zu Ende. Ich könnte zwar noch einige Dutzend Seiten mit der Aufzählung weiterer Verbrechen des Angeklagten ‚Zeitung' füllen, aber ich lasse genug sein des grausamen Spiels. Es genügt ja, im Grunde genommen, dem Angeklagten wie dem Staatsanwalt, wenn das auf Urteil ‚Todesstrafe' lautet: ob noch wegen einiger andrer Verbrechen auf etliche Jahre Zuchthaus und Ehrverlust erkannt werden kann, halte ich für gleichgültig.

X

Wie stelle ich mir nun eigentlich das Ideal einer Zeitung vor? — Ganz einfach!

Die Zeitung, die ich dem deutschen Volk wünsche, besteht nur aus zwei Teilen: aus einer einfachen, knappen Berichterstattung über die wichtigsten Ereignisse und aus Inseraten. Sonst nichts, gar nichts. Keine Kommentare, keine Belehrung, kein Klatsch! Der Textteil soll nur Tatsachen mitteilen. Alles andre gehört in die Fachzeitschriften!

Denn ich bin ein ebenso großer Freund von Fachzeitschriften, wie ich ein gehässiger Gegner der Tageszeitungen bin, und ich stehe nicht an zu behaupten: daß sich bei uns so wenig gediegene Fachzeitschriften entwickeln können, daran tragen die Tageszeitungen die Hauptschuld. Für das mir nächstliegende Gebiet, die Literatur, trifft diese Behauptung sicher zu. Die alleswissenden, allesverstehenden Tageszeitungen verbreiten die Seuche der Halbbildung über die Welt, diese furchtbare, ansteckende Krankheit, von der man nur am Quell der reinen Wissenschaft genesen kann.

O, käme doch bald die ersehnte, köstliche Zeit, da die Tageszeitung ihr Talmigewand ablegte, da die Menschheit gezwungen wäre, den reinen Wein des Lebens und der Kunst ungewässert zu schlürfen, die Zeit, da sie gezwungen wäre, an den Quellen zu trinken, anstatt ihren Durst aus den von den Zeitungen gelieferten Flaschen zu löschen.

Ich stehe vom Schreibtisch auf und öffne das Fenster. Die kühle, reine Nachtluft dringt zu mir herein, ich sehe empor zu den Sternen, und gar unmoderne Gefühle überkommen mich. Meine Frau hat im Nebenzimmer mein Aufstehen gehört. Sie legt das Buch aus den Händen, tritt zu mir, küßt mir die Wangen und flüstert leise: „Wieviele Zeilen?" — — —

Kasperletheater

Seine Herrlichkeit der Agent/ von Tantalus

Theaterdirektor (zum eintretenden Agenten): Gott sei Dank, daß Sie kommen! Ich habe auf Sie gewartet, wie auf eine gute Kritik! Verschaffen Sie mir eine Desdemona! Bis heute Abend muß sie da sein, sonst muß ich das Stück absagen!

Agent: Tun Sie das! — Wie können Sie überhaupt so einen Stuß wie den ‚Othello' geben? Es ist zwar ein Militärstück, aber in der Branche ist doch das ‚Husarenfieber' unerreichbar! Ich will gewiß nicht leugnen, daß durch den Petersprozeß das Interesse für die Schwarzen etwas gestiegen ist, aber —

Direktor: Hören Sie auf! Machen Sie mir den Kopf nicht noch schwerer! Ich sage Ihnen: ich muß eine Desdemona haben, und damit basta! Die Kringelmeier hat mir ein ärztliches Attest geschickt: sie ist krank.

Agent: Wahrscheinlich soll sie wieder mit dem Sommerstein zusammenspielen, der immer so aus dem Hals riecht? — Recht hat sie! Also sagen Sie ab!

Direktor: Unmöglich! Ich habe schon die ganze Woche allabendlich den Spielplan geändert. Ich versichere Ihnen, mein Personal wird so oft krank, daß ich gezwungen bin, nahezu täglich gute Stücke zu geben. — Bester, liebster Freund, Sie haben doch sicher ein Dutzend Desdemonas auf Lager, telegraphieren Sie mir eine herbei!

Agent (nachsinnend): Da ist die Meier. Stadttheater in Punzlau. Blondine. Wenn Sie sie auf drei Jahre engagieren, will ich ihr telegraphieren.

Direktor: Kann sie denn was?

Agent: Wenn sie nichts könnte, wäre sie in Berlin, aber nicht in Punzlau! — Oder wie wäre es mit der Hellwig vom bromberger Theater? Ich lasse sie Ihnen gerne kommen, wenn Sie dafür den ‚Giebichstein' aufführen. Ein gutes Stück! Ich habs selbst geschrieben! Bedingung wäre freilich, daß der kleine Walther vom pasinger Volkstheater die Titelrolle spielt. Nun, er tuts gerne, wenn Sie ihm einen fünfjährigen Kontrakt zusichern. Habe ich übrigens schon gesagt, daß der kleine Walther nur ein Engagement annimmt, wenn gleichzeitig seine Frau als erste Liebhaberin engagiert wird? Ein reizendes Geschöpf. Nun, sie hat 'n kleinen Sprachfehler, sie kann kein S aussprechen, aber das macht nichts. Geben Sie ihr halt Rollen, wo kein S vorkommt! — Einverstanden?

Direktor (schüchtern): Hätten Sie sonst niemand?

Agent: Die Trippler vom swinemünder Theater. Eine sehr routinierte Kraft. Kunststück, sie ist seit vierzig Jahren bei der Bühne! Ich kann aber nicht garantieren, ob sie kommt, denn sie hat die Absicht, zum Ballett überzugehen. Wenn Sie sich freilich entschließen könnten, die Oper von ihrem Mann — wie heißt das Ding doch gleich? — aufzuführen, ließe sich darüber reden. Eine großartige Oper! Im dritten Akt kommt ein nacktes Weib vor! Direktorchen, das wäre 'ne Rolle für die Müller vom bückeburger Hoftheater! Sie singt Ihnen umsonst, wenn Sie ihren Sohn als Oberregisseur anstellen. Ein Prachtkerl, ihr Sohn. Hat ein Verhältnis mit der Schreier. Ich lege meine Hand dafür ins Feuer, er kommt, wenn Sie die Schreier als Souffleuse nehmen!

Direktor (sich aufraffend): Ich sehe, Sie haben keine Desdemona! Tut mir leid! Ich werde mich mal an den Agenten Wormser wenden.

Agent: An den Lump? Den Gauner? Den Halsabschneider, der Ihnen den Karnofsky aufgehängt hat?

Direktor: Die Kritik ist mit Karnofsky sehr zufrieden!

Agent (mit unsäglicher Verachtung): Nebbich, die Kritik! Wissen Sie, wer die Kritiken schreibt? — Ich hab selbst früher welche geschrieben! — Aber, daß wir beim Geschäft bleiben: ich lass Ihnen die Masmann vom münchner Hoftheater kommen! Zweihundert Mark und Reisevergütung!

Direktor (aufatmend): Na, also! — Warum haben Sie die nicht gleich vorgeschlagen?

Agent: Nu, mer probiert doch! — Übrigens, eine kleine Frage: wo kaufen Sie Ihre Hosenträger, Herr Direktor? Ich kann Ihnen da meinen Schwager sehr empfehlen! Solide Ware! Ich trag meine drei Jahre! — Also, auf Wiedersehen! Und zehn Prozent, nicht wahr, Herr Direktor?

Rundschau

Das londoner Theaterjahr

In einem alten Kinderweihnachtsliede heißt es so rührend: „Wo sind sie hin die Raritäten — täten — täten, die der Weihnachtsmann uns bot? — —“ So fragt man sich wohl auch, was von all den Gaben des Theaterjahrs geblieben ist. Laßt die Toten ruhen! Sie haben ja manches erreicht. Die einen haben ein liebes Publikum nach des Tages Last und Hitze freundlich ergötzt; ihnen gebührt gleich freundliches Gedenken wie etwa einer braven Tante, die das Zeitliche gesegnet hat. Andre haben viel Geld verschlungen und ihren Vätern — ‚geistigen‘ kann man nicht gut sagen — nur Sorgen und schlaflose Nächte gebracht, wie alle verlorenen Söhne. Aber genug, genug! Etwas Positives möchte man wissen. Hat das verlaufene Theaterjahr eine besondere Bedeutung für die Entwicklung des englischen Bühnenlebens gehabt? Hat es ein neues Talent geboren, uns wertvolle Gaben gebracht? Nichts Außergewöhnliches, muß man sagen, und doch manches, an das man gern zurückdenkt, und das Hoffnungen erweckt hat. Und Anzeichen sind am Horizont erschienen, als ob es langsam, langsam vorwärts gehe.

Da ist es recht und billig, gleich Shaws zu gedenken. Was von seiner eigenen Produktion zu halten ist, ist öfters schon gesagt worden; ein Ruhm aber bleibt ihm sicher: die Erweckung des englischen Publikums. Wie er es selbst einmal ausgedrückt hat: er hat die Leute endlich wieder gelehrt, ihren Kopf und was an Verstand etwa drin ist, mit ins Theater zu nehmen, nicht blos ein oft leeres, nach falschem Sentiment sich sehnendes Herz, ein farbengieriges Auge und ein spaßfrohes Ohr. Und mit ihm sei gleich des Court Theatre gedacht, in dem Vedrenne und der immer noch einzige Granville Barker, Direktor, Regisseur, Schauspieler und dramatischer Schriftsteller in einem, uns fast alles vorgesetzt haben, was in diesem Jahre bedeutsam und wertvoll gewesen ist. Drei Jahre haben die zwei in dem kleinen, entlegenen Hause geschaltet und wie tüchtige, um- und vorsichtige Hausväter gewaltet. Nun verlassen sie das alte Heim und nehmen sich ein neues mitten im eigentlichen londoner Theaterland, im Strand, der Straße, in der sich Theater an Theater reiht. Nun kommen die vorsichtigen Feldherren als kühne Eroberer. Die Bresche ward geschossen, die Wälle sind gefallen: Siehe da ‚the conquering hero‘! Und was geschah: sie, die vor zwei Jahren noch zum Teil wegen ihres lächerlichen Wagemutes und ihrer Torheit gescholten wurden, sie wurden kürzlich auf einem Ehrenessen als die Generale der Avantgarde der londoner Bühne gefeiert, und Herr Tree, Berlin ja kein Fremder mehr, wußte große Worte für sie und ihre Autoren zu finden! Und wahrhaftig, dort in dem kleinen Tempel kam eins zum andern: ein tüchtiger, dabei die Kunst liebender Geschäftsmann, Vedrenne, findet einen zum führenden, Leben weckenden Direktor wie prädestinierten Mann, Barker. Sie sehen sich um und wissen, wo tüchtige Hilfskräfte zu finden sind. Von überall her suchen sie sie sich zusammen für

ihre berühmten Matineen, betreiben die Auslese als Kunst und sammeln allmählich ein wohlgeschultes, zusammengehendes, in vielen Fällen aus erstaunlich bedeutenden und selbständigen Individualitäten zusammengesetztes Ensemble um sich, mit dem sie Stücke jedes Stils und jedes Zeitalters zu geben vermögen. Und immer blieben sie klug. Sie hatten erkannt, daß Shaws Zeit gekommen war, oder besser: daß Shaw ganz absichtlich der Zeit entgegenkam eben mit der oben angedeuteten Absicht. Und da ihr Ziel das gleiche und Barker nebenbei ein großer Verehrer Shaws ist, so wurde das Court Theatre zum Shaw Theatre. Das aber hinderte nicht, daß man seine Netze ausspannte und nach andern Autoren Ausschau hielt. Und sie fanden sich. Nicht in Menge. Ein Petrifischzug, der das Boot in Gefahr gebracht hätte, glückte noch nicht. Aber manch tischreifer Fisch blieb im Netz, dort, wo bisher bloße Wasseröde geherrscht hatte. Zweimal brachte man feinziselierte Charakter- und Sitten-Komödien St. John Hankins, seine ‚Rückkehr des Verlorenen Sohnes' und seine ‚Nächstenliebe', und einmal ein technisch anfechtbares, aber mit liebender Hand, fühlendem Herzen und diszipliniertem Verstand geschriebenes Stück des geschätzten Romanciers Galsworthy: ‚Die Silberschachtel'. Barker selber steuerte seine ‚Erbschaft der Voysays' bei, ein scharfgesehenes, unbarmherzig wahrhaftiges, teilweise nur zu Shawisches Gemälde aus dem englischen Mittelstande. Solchen Werken gegenüber erscheinen die Machenschaften der Pinero, Sutro e tutti quanti, die mit sicherm Publikumsinstinkt ihren Themen und Figuren die nötige Dosis ‚Theater' beizufügen wissen, wie beleidigende Karikaturen, die die Zeit bald genug richten wird, wenn das breite Publikum ihnen auch noch zujubelt und ihren Schöpfern zu strotzenden Börsen verhilft.

Ibsen spielte im Repertoire des Court Theatre eine gewisse, wenn auch keine sehr große Rolle. Shaw und Ibsen vertragen sich nicht; das englische Publikum aber braucht vor allem Shaw. Von besonderer Bedeutung ist noch die Stellung, die in diesem modernen Theater der alten klassischen Kunst zuerteilt worden ist. Die Übersetzungen Professor Murrays aus dem Griechischen des Euripides gehören zu den größten Triumpfen dieser Bühne, schon insofern, als sie gerade zu neuen Ideen: stimmungsmächtiger Einfachheit auf dem Gebiete der Ausstattung führten. Auch hier wandte man sich an Künstler und zwar an solche, die Eigenes wollen. Von Deutschen erhielten nur wenige das Wort: Hauptmann mit seinem ‚Biberpelz' zu Beginn des Barkerschen Regimes, als solch eine Tat noch ein arges Wagnis war und wenig Anklang fand, so gut verhältnismäßig diese Aufführung auch war, und Schnitzler mit einem seiner Einakter aus den ‚Lebendigen Stunden'. Man sagt, das Court Theatre besitze die Rechte auf den ‚Grünen Kakadu' und sogar eine englische Übersetzung. Daß es Barker nicht gereizt hat, an diesem seltsamen Hin- und Herwogen zwischen Sein und Schein seine Regiekunst zu erweisen, bleibt ein Rätsel.

In den drei Jahren ihres Bestehens hat diese Bühne zweiunddreißig Stücke, darunter acht Einakter, aufgeführt. Von den zweiunddreißig Werken waren elf von Shaw allein, also etwas mehr als ein Drittel. Zählte man die Zahl der Vorstellungen, so würde sich sicher ergeben, daß mindestens zwei Drittel auf Shaw fallen. Im ‚Savoy', ihrem neuen Theater, werden Vedrenne und Barker ihrer Politik interessanter literarisch bedeutsamer Matinees und eines häufigern Wechsels des Abend-

programms treu bleiben, ja vielleicht allmählich sich sogar dem System eines eigentlichen Repertoiretheaters nähern, das jede Woche zwei bis drei Mal seinen Spielplan ändert.

Und hat man nun vom Court Theatre gesprochen, was bleibt dann noch übrig? Über Shakespeare auf der londoner Bühne habe ich bereits früher geredet. Sonst wären, abgesehen von den braven, diesmal aber nicht aufregenden Versuchen der Stage Society, nur einige Einzelheiten noch des Erwähnens wert, denn die ‚kommerzielle' Bühne hat nichts von nur einiger Bedeutung geschaffen. Die Stage Society nahm sich der ‚Weber' und des ‚Kammersängers' mit gutem Willen, aber ohne sonderlichen Erfolg an. Mit französischen Sachen gelang es ihr besser. Sie hat nun tausend Pfund gespart, um in einiger Zeit eine Art Kammerspieltheater einzurichten, etwa nach dem Muster des Reinhardtschen, das es dem zielsichern und bedächtig vorwärtsgehenden Mr. Whelen angetan hat. Für nächstes Jahr sind auch andre Versuche dieser Art zu erwarten. Eine definitive Gestalt hat bereits die Absicht von Grant Allen und Miß Kingston angenommen, die im Herbst mit ihrem ‚Kleinen Theater' beginnen werden. Auch einer der Söhne Irvings, Laurence Irving, neigt zu solchen Taten, und andre wollen Ähnliches versuchen. Man sieht: die Stagnation hat aufgehört, es regt sich Leben. Und daß das verflossene Theaterjahr dazu ermutigt hat, muß man ihm schon zum Lobe anrechnen.

Von jenen Einzelheiten seien ein paar hier erwähnt. Der in der Provinz wohlbekannte actor-manager Martin Harvey gab eine Woche lang in London Roeßlers ‚Reichen Jüngling' in einer recht unvorteilhaften Übersetzung. Das Stück wurde vom Publikum mit großer Achtung aufgenommen — auch das ein Zeichen für zunehmenden Ernst — von der Kritik aber verworfen als auseinanderfließend und unklar. Die Sothern-Marlowe-Truppe aus Amerika gab eine vierwöchige Season im Waldorf Theatre und brachte uns neben einigen recht lebendigen Shakespearevorstellungen auch Hauptmanns ‚Versunkene Glocke'. Dem sehnsüchtigen Suchen nach Poesie, dem bald leiser, bald lauter hallenden Klange der in der Tiefe schlummernden Glocke hing man fast wehmütig nach, aber nur wenige fanden im Trubel der Riesenstadt Zeit und Liebe dafür.

Vom deutschen Theater ist wenig zu sagen. Herr Andresen hat es klüger gefunden, sich in Berlin anzusiedeln. und hier nur ein kurzes dreiwöchiges Gastspiel mit einigen Hilfstruppen gegeben. Er will nächstes Jahr im Frühjahr wiederkommen. Er wird sicherlich willkommen sein. Herr Gregor von der berliner ‚Komischen Oper' versuchte mit ‚Hoffmanns Erzählungen' sein Glück, fand aber nicht die erhoffte Gegenliebe. Die deutsche Oper war während der Season ebenso sehr Mode wie immer. Hans Richter, dem sie fast alles verdankt, feierte das dreißigjährige Jubiläum seiner englischen Tätigkeit und fand dabei erfreulicherweise schöne Anerkennung. Erwähnt muß werden, daß heuer die stille, schwere Arbeit des münchner Hofopernregisseurs Wirk, den Richter sich vor einigen Jahren zur Hilfe hierher geholt hat, in vielem sehr erfreulich zutage trat. Was hat dieser energische, wohlgeschulte und feinsichtige Mann nicht mit Trägheit, Dummheit, Gleichgiltigkeit und Unlust zu kämpfen gehabt! Aber endlich erwähnten englische Blätter doch szenische Einzelheiten der Opernaufführungen, weil sie ihnen völlig neue Offenbarungen schienen. Mit dem verdunkelten Zuschauerraum mußten sie

ſich nolens volens abfinden; Wirk iſt ein eiſerner Mann, und alle Schmähbriefe und Bittſchriften der Diamanten- und Perlenträgerinnen, die geſehen ſein wollten, halfen nichts. Etwas Neues brachte die Oper natürlich nicht. Wozu auch? Solange das Alte zieht und Geld bringt, wären unſichre Verſuche Torheit.

Wollt Ihr wiſſen, was ſonſt noch Deutſches kam, geſehen wurde und ſiegte? ‚Die luſtige Witwe'!

Frank Freund

„Schlagt ihn tot, den Hund . . .!"

Es wird wieder einmal für nötig gehalten. Und wieder iſt es ein deutſcher Dramatiker, deſſen gepreßtes Herz ſich in dem Goetheſchen Ruf wider den Rezenſenten Luft macht. Er glaubt ſich dabei grundlegend von dem ſeligen Sudermann zu unterſcheiden, Herr Herbert Eulenberg. Aber er irrt ſich. Er iſt weder ſachlicher in ſeinen Motiven noch zwingender in ſeinen Gründen und wird infolgedeſſen noch erfolgloſer bleiben als Sudermann, weil er die größere Abſicht hat. Neben vielen kleinlichen und unehrlichen Zwecken hatte jener Vorgänger den redlichen Wunſch, den kritiſchen Ton in Deutſchland zu verbeſſern. So unerheblich auch das für das ganze Problem der Kritik iſt: es iſt nicht zu leugnen, daß dieſer Ton ſich gebeſſert hat, und vielleicht nicht blos post hoc, ſondern zum Teil ſogar propter hoc. Eulenberg will weit höher hinaus. Er will den Wert der Kritik in und an ſich ſelbſt beſtreiten. Er will das lächerliche Sphinxrätſel ihrer Macht löſen, um ſie zu zwingen, ſich ſelbſt in den Abgrund des Komiſchen zu ſtürzen, in den ſie bisher ihre Opfer hineingeworfen hat . . .

Aber wie denn? Eulenbergs Artikel — der in der neunten Nummer des ‚Morgen' erſchienen iſt — heißt: ‚Über den Unwert der Kritik', und im dritten Abſatz wird nachdrücklich bemerkt, daß „nur das Gros der Theaterkritiker zur Erörterung ſteht". Was würde dieſer Poet dazu ſagen, wenn einer von uns endlich einmal den ‚Unwert der Dichtung' darzutun verſpräche und zum ſchlagenden Beweis die Leiſtungen der Blumenthal, Philippi, Miſch und Bernſtein-Sawerſky heranzöge? Doch ich glaube zu wiſſen, wie Eulenberg zu dieſem Nonſens gekommen iſt. Er kann bei einer Betrachtung der Kritik genau ſo wenig wie Sudermann die Betrachtung vergeſſen, die ihm von der Kritik zuteil geworden iſt. Sudermann hatte mit ſeiner ganz beſondern Liebe drei Kritiker bedacht, die vorher ihn mit ihrer ganz beſondern Liebe bedacht hatten. Das Gros hatte er laufen laſſen, von dem nicht ſchwer zu zeigen geweſen wäre, daß es ſich vorwiegend ſudermannfreundlich verhalten hatte. Eulenberg verfährt nur ſcheinbar umgekehrt. Er bezeugt jenen drei Kritikern ſeine hohe Achtung und klagt das Gros aller erſinnlichen Scheußlichkeiten an. Es ſoll kein Vorwurf für den allzumenſchlichen Eulenberg ſein, wenn zur Erklärung mitgeteilt wird, daß wir drei, und nicht wir allein, uns bemüht haben, ihn zu verſtehen und verſtändlich zu machen, während das Gros ihm bis heute mit Spott und Hohn gedient hat. Aber ſchlimm iſt, daß ihn die Verachtung des Intellekts als des angeblichen Hauptorgans der Kritikerzunft dazu gebracht hat, einen höchſt unintellektuellen, durch und durch verworrenen Artikel zu verfaſſen, einen Artikel, der lächerlich platt iſt, ſoweit er ſich gegen die Kunſt der Kritik richtet, der ſich geradezu grotesk in der Tonſtärke vergreift, ſoweit er die Pſeudokritik bekämpft, und der zur Abwehr herausfordert, weil er die echte und die falſche Kritik, ihre Geſetze, Bedingungen, Aufgaben, Grenzen und Gefahren in bedauerns-

werter Ahnungslosigkeit durcheinanderwirft.

Eulenberg stellt zunächst fest, daß die Kritik als Beruf ein jämmerlich leichtes Gewerbe ist. „Daß es schwerer ist, eine Stanze als eine Kritik zu schreiben, weiß jeder, der je beides versucht hat.“ Dieser Satz klingt wie eine trotzige Antwort an denjenigen von uns dreien, der nach dem ‚Ritter Blaubart‘ behauptet hatte: „Es ist nicht schwer, so ein Stück zu schreiben. Ich verpflichte mich, dergleichen auf Kommando in einem Monat zu tun.“ Das war von Kerr ein Witz. Denn selbstverständlich ist es für ihn nicht etwa blos namenlos schwer, sondern ganz unmöglich, ein Stück wie den ‚Blaubart‘ zu schreiben. Seine einzige bekanntgewordene Dichtung, die Novelle ‚Ernst Huttens Werbung‘, ist der reinste Kitsch. Hardens ‚Bolero‘, gleichfalls eine ‚Novelle‘, ist Makulatur, und wie die Stanze ausgefallen ist, die ich auf Eulenbergs Anregung zu reimen versucht habe, das ahnt ihr nicht. Aber im Ernst: Wie kann man einen solchen Satz niederschreiben, wie kann man ihn stehen lassen! Die ‚Leichtigkeit‘ als Maßstab! Ich schäme mich fast, Eulenberg zu erwidern, daß unter Umständen ein Stümper drei Jahre auf einen Schund und ein Götterliebling eine Stunde auf ein Meisterwerk verwendet. Daß es kein Einwand gegen einen Bildhauer ist, wenn er eine Violine nach dem Nutzwert des Holzes beurteilt, und daß ein schlechter Versschmied nicht immer ein schlechter Theaterkritiker sein muß. Aber abgesehen davon, daß Eulenbergs Einwand überhaupt kein Einwand ist, ist sein Inhalt gar nicht wahr. Es ist nichts weniger denn „unsäglich leicht, die Kritik als Beruf zu treiben“. Es ist höllisch schwer. Es setzt eine Bildung sowohl wie ein Verantwortungsgefühl voraus, die bei der Mehrzahl der zeitgenössischen Dramatiker nicht zu finden sind, und es verlangt in jedem ernsten Falle eine innere Konzentration, die Herbert Eulenberg nur einmal einem Drama zugute kommen zu lassen brauchte, um als ein ganz andrer Faktor der deutschen Literatur dazustehen. Hat er aber weiter nichts sagen wollen — und bei seiner durchgehenden Verwechslung von Kritik und Reportage ist das durchaus nicht ausgeschlossen — als daß es unsäglich leicht ist, nach einer Theatervorstellung die Fabel des Stückes schief anzugeben und die Darstellung mit ein paar verbrauchten Phrasen abzutun, hat ihn diese Tatsache zu einer Abhandlung über den Unwert der Kritik angeregt, dann verstehe ich eigentlich nicht, warum er uns noch nicht in einer Broschüre mitgeteilt hat, daß das Wasser naß und zweimal zwei gleich vier ist.

Auf den Vorwurf der Leichtigkeit folgt der Vorwurf der ‚Nutzlosigkeit‘. Denn: „Kadelburg lacht bei Empfang seiner Monatsabrechnung über jede Kritik, und Sardou in seiner Villa und die seines Geschlechts und Gewissens tun das Gleiche. Die wütendste Philippika gegen das ‚Husarenfieber‘ mindert die Tantiemen der Verfasser um keinen Pfennig“. Darum ist „die ganze Kunstrichterei nutzlos“. Ist Eulenberg nun wirklich von so konfusem Hirn und von so engem Horizont oder verstellt er sich blos? Er steht dem praktischen Theaterbetrieb denn doch nicht fern genug, um nicht wissen zu müssen, daß kein Kritiker über das ‚Husarenfieber‘ schreibt, und daß kein Reporter gegen das ‚Husarenfieber‘ wüten darf. Aber dem praktischen Zeitungsbetrieb steht er weltenfern, wenn er bona fide die Legende weitergibt, daß die Chefredakteure und Verleger ihre Rezensenten zum ‚Verreißen‘ anstacheln. Du lieber Himmel! Wofern der Rezensent ein Reporter ist, wird er umgekehrt zur

christlichsten Sanftmut ermahnt und gezwungen, weil eine Tageszeitung von den Inserenten, nicht von den Abonnenten erhalten wird, und weil sogenannte Verrohtheit vielleicht die Leser erfreuen, sicherlich aber die Inserenten verscheuchen würde. Wofern der Rezensent ein Kritiker ist, wird wiederum eine solche Beeinflussung selten versucht, niemals erduldet werden. Denn ein Kritiker gibt sich nicht dazu her, die Geschäfte irgend welcher Kunstkrämer zu besorgen. Ein Kritiker hat nicht die geringste Begierde, die Tantiemen der Stückefabrikanten zu schmälern. Ja, ein Kritiker hat nicht einmal die Aufgabe, seine Leser zu belehren und zu erziehen. „Der rechte Kritiker" — Karl Scheffler hat das wunderschön ausgesprochen — „hat vorderhand mit dem Publikum gar nichts und mit den Werken der Künstler nur in der Weise zu tun, wie der Maler mit den Objekten der Natur. Er hat eine Erkenntnisarbeit zu verrichten, die genau so voraussetzungslos und mit Bezug auf irgend welche profanen Interessen zwecklos ist, wie die Arbeit des Künstlers oder Historikers. Dieser Arbeit gibt er sich hin, weil sie ihm Drang ist; ‚und ist es Drang, so ists auch Pflicht'. Der Kritiker will sich selbst und in sich selbst die Welt begreifen, indem er die Naturgeschichte der Kunstwerke, ihre Wirkung und deren Gesetzmäßigkeit erforscht. Sein Weg führt vom Irrtum zur Erkenntnis."

Das tut er eben nicht, erwidert Eulenberg. Dies ist sein drittes Argument gegen die Kritik: sie bleibt beim Irrtum stehen, ist also nicht blos nutzlos, sondern geradezu schädlich. Auch hier wird in sinnloser Uebertreibung der Institution der Kritik aufgebürdet, was jezuweilen ein paar zufällige Kritiker verschuldet haben. Eulenberg stellt es wahrhaftig so dar, als sei es eine immanente Eigenschaft der Kritik, zu irren. Schließlich wundert man sich ja über nichts mehr bei einem Schriftsteller, der es als die Komik — wörtlich: als die Komik — der Kritik bezeichnet, du lendemain zu sein, der es den großen Ästhetikern verübelt, daß sie wie die Marodeure — wörtlich: wie die Marodeure — hinter den großen Dichtern kommen. So befähigt ist unser Feind, das Wesen einer Sache von der Unzulänglichkeit der menschlichen Natur zu unterscheiden. Was er vorschlägt, etwa die Kritiken über Ibsens deutsche Anfänge zusammenzustellen, das ist ja bereits geschehen. Aber man müßte gröblich fälschen, wenn man, nach Eulenbergs Wunsch, mit einer solchen Zusammenstellung die berufsmäßige Kritik zusammenschlagen wollte. Den Ibsentötern Frenzel, Lindau und Blumenthal stehen fast zur gleichen Zeit die Ibsenversteher Mauthner, Brahm und Schlenther gegenüber. Diese beiden Gruppen hat es immer gegeben. Ungünstigsten Falles haben die Vertreter der zweiten Gruppe im Dunkel der Unbekanntheit ein machtloses Dasein geführt. Aber was beweist das für den ‚Unwert der Kritik'? Auch heute besteht ein Mißverhältnis zwischen der Bedeutung manches Kritikers und seiner Publizität. Und doch wäre es der Kritik keiner frühern Zeit möglich gewesen, einem Dichter von der bloßen Zukünftigkeit Herbert Eulenbergs eine Gemeinde und die maßgebenden Bühnen zu erobern. Dieser Dramatiker lebt vorläufig nicht von dem, was er bar bezahlt, sondern von dem Kredit, den wir ihm verschafft haben. Daß er das nicht selber fühlt, zeugt von einem Mangel an Selbstkritik, den zu beseitigen ihm näher liegen sollte, als an der ‚Kritik' eine ebenso uneinsichtige wie taktlose Kritik zu üben.

S. J.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lessson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
22. August 1907
III. Jahrgang Nummer 34

Theaterpolitik/ von Julius Bab

Wenn das Theater einen Kulturwert hat — und ich glaube hier einmal gezeigt zu haben, daß und warum dies der Fall ist — so muß seine möglichst sinngemäße Verwaltung eine Angelegenheit des öffentlichen Interesses sein. Es müßte also eine ‚Theaterpolitik' geben, sowohl als Aktion wie als Wissenschaft. Eine praktische Theaterpolitik von irgend welchem Belang, eine planmäßige Pflege der Bühnenkunst durch die berufenen Vertretungen der Gesellschaft haben wir heute in Deutschland ersichtlich nicht, und auch die theoretische Betrachtung, die solcher Tat vorarbeiten sollte, liegt sehr im argen. Was heute in der Literatur sich ‚Theaterpolitik' nennt, das sind zu allermeist dramaturgische Betrachtungen, die in einem: ‚So sollten unsre Bühnen sein' gipfeln. Die Klage, daß sie nicht so sind, der Wunsch, daß sie so werden möchten, das bildet dann den eigentlich politischen Teil. Natürlich müßte an diesem Punkte die wirklich theaterpolitische Betrachtung (die ein dramaturgisches Ideal voraussetzen, nicht erörtern soll!) erst beginnen.

Das A und O aller dramaturgischen Programme bleibt bei allen Variationen der Tonart, in der sich unsre Theaterreformer ergehen: das Repertoiretheater! Das Repertoiretheater soll die künstlerische Aufgabe der Schaubühne nach drei Seiten gewährleisten: Es soll unsern klassischen Besitz an dramatischer Kunst lebendig und wirksam erhalten; es soll den dramatischen Nachwuchs bilden und fördern; es soll der Schauspielkunst den Raum für allseitige Entfaltung, für gesundes Wachstum, reichste Wirksamkeit geben. Das Repertoiretheater soll das dreifach Eine leisten: die künstlerische, ästhetisch kulturelle Kraft der Szene entfesseln.

Und all dem widersetzt sich an unsern entscheidensten Bühnen vor allem die Praxis des Kassenstücks! Die Direktoren, die kassenstücklüsternen, kassenstückpflegenden, ernten denn auch den ganzen Zorn unsrer pathetisch-ethisch gestimmten Reformatoren; sie sind eben ‚schlechte Menschen', sie haben die Schuld! Das ist in der Tat die landesübliche Auffassung. Jeder Theaterschmock, der eine literarisch vorteilhafte Pose braucht, entwickelt moralische

Entrüstung über die ‚künstlerische Gewissenlosigkeit geldgieriger Direktoren'. Aber auch sehr viel bessere Schriftsteller sehen in diesem Punkt nicht viel tiefer — ich erinnere an die schön temperamentvolle und außerordentlich einsichtslose Attacke, die Herbert Eulenberg seinerzeit im ‚Literarischen Echo' (vom 1. August 1905) gegen das sündige Geschlecht der Direktoren ritt. Ein wahrer Don-Quixote-Ritt — und voll Vorsicht gleich mit einem großen Fluch versehen für jeden, der dem sympathischen Windmühlenstürmer die Binde von den Augen nehmen wollte: die ‚lähmende Lehre von der Notwendigkeit alles Geschehens' wird als ‚unendlichen Schaden' stiftend a priori abgelehnt. Es ist der alte, bei chronischen Jünglingsnaturen stets wiederkehrende Irrtum, daß uns die Einsicht in das naturnotwendige Sein und Werden einer Sache den Mut und das Recht nehmen müßte, an ihrer Wandlung zu arbeiten. Die hochgemute Pathetik, die mit dem guten Willen Felsen versetzen zu können glaubt, verträgt solche Einsicht freilich nicht; um so mehr die reife Bescheidenheit eines Schaffenden, der sich als Teil der notwendig wandelnden Natur fühlt, und der, über den Weg der Entwicklung belehrt, nun erst recht alle Kräfte der zähen, langsamen Umbildungsarbeit widmet. Freilich, die jugendliche Genugtuung, vernichtenden Groll auf einzelne Menschenkinder zu werfen, irgendwelchen ‚Schurken' die Schuld einer historischen Situation aufzubürden, diese Erleichterungen wird sich der reifere Verstand versagen müssen, und er wird ohne alles Moralisieren mit gleicher Energie fortfahren, die unhaltbar befundene Situation zu bekämpfen, nötigerweise auch in ihren ethisch durchaus unverantwortlichen Trägern. „Wir hätten nicht eines Richteramtes zu walten, sondern deutsche Politik zu treiben; Österreichs Rivalitätskampf gegen uns sei nicht strafbarer als der unsrige gegen Österreich" — sagte Bismarck zu Wilhelm dem Ersten, als dieser bei den Friedensverhandlungen von 1866 von ‚Hauptschuldigen' und ‚Verführten' sprach. Ich glaube, daß die Worte des Kanzlers nicht nur die bessere Politik, sondern auch die höhere ‚Ethik' bedeuten.

Unsre Theaterreformer vom Schlage Eulenberg stehen aber alle noch auf der Stufe, die vor der historischen Einsicht liegt, auf der Stufe des Moralisten. Sie bewegen sich etwa auf dem Niveau, das die proletarische Bewegung vor Marx inne hatte, und auf dem heute kaum noch die rückständigsten und rohsten Demagogen stehen: das Niveau, auf dem einfach jeder Fabrikant und Kapitalist für einen persönlich schlechten Kerl erklärt wurde, dessen Geldgier an allem Elend schuld sei, und den man tunlichst mit Feuer und Schwert vertilgen müsse. Inzwischen hat nun der große geistige Organisator des Klassenkampfs es zum Gemeingut aller Gebildeten gemacht, daß der Unternehmer nicht weniger als seine Arbeiter im Zwange einer wirtschaftlichen und sozialen Situation steht, daß die geschichtliche Notwendigkeit der kapitalistischen Ordnung, die er nicht willkürlich schuf und nicht willkürlich aufheben kann, ihm seine Stellung anweist, genau wie dem Proletarier, der sich gegen ihn erhebt. Und (merkwürdig für Eulenbergs!) erst seit dieser Einsicht gibt es eine Bewegung des Proletariats, die mit gewaltiger Macht

und einigem Erfolg die Änderung der so in ihrer historischen Notwendigkeit anerkannten kapitalistischen Ordnung anstrebt. Ich glaube, daß die Theaterreform über das Stadium der gut gemeinten Deklamation nicht eher hinausgelangen wird, als bis ihre Vorkämpfer die durchaus überpersönliche Notwendigkeit der bestehenden und gewiß unbefriedigenden Situation erkannt haben werden.

Zunächst ist der Theaterdirektor juristisch selten, faktisch fast nie der Inhaber seiner Bühne. Er ist, wirtschaftlich betrachtet, Pächter oder auch Geschäftsführer von Kapitalisten; er ist für den Ertrag seines Unternehmens Leuten verantwortlich, denen es viel weniger auf die Kunst als auf die richtige Verzinsung ihres Kapitals ankommt. Aber selbst wenn solch Kapitalist opferwillig oder ein idealistischer Direktor wirklich Besitzer seiner Bühne ist — die Kraft des Einzelnen ist von ganz lächerlicher Belanglosigkeit der Aufgabe gegenüber: eine Bühne von rein künstlerischem Programm bei unserm rein sensationslustigen Publikum wirtschaftlich zu halten. Denn daß unser Publikum ‚eigentlich' die gute Kunst will und nur von den dummen Direktoren korrumpiert wird: diese Behauptung Eulenbergs wird in ihrer holden Ahnungslosigkeit denn doch alljährlich durch hunderte von Tatsachen, durch immer neues Fallieren künstlerischer, durch immer neues Florieren reingeschäftlicher Unternehmungen enthüllt. Allerdings ist es auch unrichtig, daß nur schlechte Kunst Geschäfte machen kann. Bei unserm ästhetisch durchaus unkultivierten Publikum spielt schlecht und gut überhaupt keine Rolle: Erfolg hat, was in Mode kommt — nichts andres! Das ‚Modewerden' aber ist ein außerordentlich komplizierter sozialpsychologischer Prozeß, bei dem eine Unzahl ganz verschiedener, künstlerisch zum allergrößten Teil völlig indifferenter Faktoren zusammenwirken. Diese Faktoren können sehr wohl auch für ein echtes Kunstwerk zusammentreffen; dann hat es Erfolg, nicht weil, nicht trotzdem es Kunst ist — sondern nur, weil es eben in Mode kam. Nie aber kann die Kunst an sich ‚Mode' werden; denn das setzte einen gleichmäßigen Kultur-Willen voraus, der den äußersten Gegensatz bildet zur stets gewandelten, weil nicht vom Sinn, sondern von der Sensation, nicht von der Ewigkeit, sondern von der Stunde geleiteten ‚Mode'. Das Kunstwerk, das Erfolg hat, wird deshalb auch — ‚Kassenstück', und obschon es gewiß nicht gleichgültig ist, ob die ‚Weber' oder ‚Sherlock Holmes' hundertmal hintereinander gespielt werden, das Geschäftsprinzip: Ausbeutung der Mode ist damit nicht verlassen, dem kulturerzieherischen Prinzip des Repertoiretheaters ist man damit um keinen Schritt näher. Weil nämlich die (geschäftlich einzig maßgebende!) Masse, von gut und böse der Kunst ganz unberührt, überall (nicht allein in dem bösen Berlin!) mit ihrer materiellen Kraft nur den stützt, der ihr eine Mode schafft, so ist die Pflege der Kunst am Theater nicht ein Werk der Publikums-Bedienung, sondern der Publikums-Erziehung. Ungebetene Erzieher aber bezahlt der Vulgus nicht, und unentgeltlich diesen Kulturdienst tun — das ist ein Werk, das für die Kraft jedes Einzelnen unendlichfach zu groß ist. So wenig wird ein idealer Direktor die Theater-

frage, wie ein humaner Vanderbilt die Arbeiterfrage lösen! Ich erkläre hier mit äußerstem Nachdruck: An dem Stand unsers Theaters sind die Direktoren in allem Wesentlichen völlig unschuldig!

In allem Wesentlichen! Ich will keineswegs jede moralische Verantwortung für sie aufgehoben haben. Auch innerhalb einer gegebenen geschichtlichen Situation kann man die Notwendigkeit mit sehr verschiedenen Graden des Anstands tragen. Ein Fabrikant kann ein Leuteschinder und ein Direktor ein gewissenloser Geldmensch sein; ein Fabrikant kann in seinem kleinen Bereich die von ihm nicht aufzuhebende Situation des Lohnarbeiters durch mancherlei humane Institutionen erleichtern, und ein Direktor kann, ohne seinen finanziellen Ruin zu riskieren, sein Kassenstück statt sieben- nur sechs- oder fünfmal die Woche geben. Aber in solch kleinen Hilfsversuchen erschöpft sich die Kraft des Einzelnen, und der humane Fabrikherr löst damit so wenig die soziale Frage wie ein Direktor das ersehnte Repertoiretheater schafft, wenn er (höchst löblicher Weise!) fünf bis acht rein künstlerisch begründete Aufführungen allmonatlich in die Folge des Kassenstücks einschiebt. Der Einzelne, der auf eigne Faust mehr versucht, der gegen die bestehenden gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Schranken anrennt, wird, das zeigen hundert Beispiele, sich unfehlbar in kürzester Frist ruinieren. Über die Begeisterung aber für den ‚Idealisten', der lieber in zwei Monaten glanzvoll bankrott macht, statt in dauernder bescheidner Arbeit das Wenige zu leisten, das möglich ist: über solchen Knaben-Enthusiasmus sollten wir Deutschen im vielberedeten ‚Zeitalter Bismarcks' doch einigermaßen hinaus sein.

Einem Publikum, das in seiner Breite keine rein-ästhetischen Bedürfnisse hat, doch nur ganz reine Kunst bieten: dies Geschäft gehört nicht in die Hand eines Einzelnen, dies ist wie alle Volkserziehung eine soziale Aufgabe. Die schiefe Situation, die unsern Direktoren das volle Maß persönlicher Verantwortlichkeit nimmt, ist also die allgemeine unsers kapitalistischen Zeitalters: „eine durchaus soziale Aufgabe ist in den Händen privater Unternehmer und bleibt deshalb ungelöst."*) Das Privattheater von heute kann also kein reines Kunstinstitut sein — warum aber sind es (dies bleibt noch zu beantworten!) die paar sozial fundierten Theater, die wir heute haben, auch nicht? Einfach weil diese Theater von sozialen Gruppen gehalten werden, die nicht den Sitz unsrer ästhetischen Kultur bilden. Unsre Hoftheater sind zu einem großen Teil unfruchtbar, weil die Höfe, die ihnen mit den Existenzmitteln auch den Geist geben, zu dem Wesen unsrer Kunst kein oder ein (zum Teil unbewußt) feindliches Verhältnis haben. Der Adel trägt unsre geistige Kultur nicht mehr. Das Proletariat trägt sie zum mindesten noch

*) Es versteht sich, daß soziale Aufgabe nur die materielle Fundierung der Bühne sein kann und soll; die künstlerische Leitung muß natürlich, wie jede Kunst, Sache eines Einzelnen, von der Gesamtheit Erwählten bleiben. Auch der General holt sich beim Reichstag nicht den Kriegsplan — aber das Heer ist eine soziale Schöpfung. In theatralicis haben wir noch heut den verderblichen Kondottieren-Zustand!

nicht — und daher stammen gewisse Beschränktheiten der sonst so verdienstvollen ‚Freien Volksbühnen' (die hier als erste Versuche eines proletarischen, sozial fundierten Theaters zu nennen sind). Und die Bourgeoisie? Und unsre Stadttheater? Es wird ja nicht bestritten werden können, daß zum allergrößten Teil unsre Kultur noch auf den Schultern des Bürgertums ruht; dies Bürgertum sitzt ja in unsern Magistraten. Warum sind die Stadttheater doch keine Kulturbühnen? Weil es gar nicht wahr ist, daß ‚dies' Bürgertum in unsern Stadtverwaltungen sitzt, weil dort geschäftsbedachte Manchestermänner und ängstliche Pfahlbürger den Namen des Liberalismus mißbrauchen, und weil alle geistig führenden Elemente des Bürgertums, alle wahrhaft Liberalen, politisch verekelt und untätig sind. Diese politische Indifferenz der geistigen Nobilität, die in keinem andern Lande Europas gleich stark ist, verschuldet die Versumpfung unsrer bürgerlichen Parteien, macht, daß auch dort, wo jene herrschend sind, keine Kulturarbeit geleistet wird. Es ist nicht paradox, zu sagen: das Elend unsres Theaters ist begründet im Elend des deutschen Liberalismus.

Denn so steht die Sache: jedes Volk hat das Theater, das es verdient. Wir werden deshalb ein künstlerisch hochstehendes Theater nur haben, wenn eine künstlerisch-kultivierte Klasse bei uns zu Macht kommt. Sei es, daß der Adel eine geistige Renaissance erlebt, sei es, daß das Proletariat zu reinerer Bildung heranreift, sei es endlich, daß die kulturtragenden Elemente des Bürgertums aus ihrer Lethargie erwachen — gleichviel: ein gutes Theater wird überall entstehen, wo eine gutgebildete soziale Gruppe zur Macht gelangt. Die Theaterfrage, die uns zunächst rein wirtschaftlich erschien, ist uns so unter den Händen eine politische Machtfrage — und schließlich doch eine Kulturfrage geworden. Aber eine Frage der sozialen Kultur. Nicht eine, mit deren Lösung man ein wie immer kultiviertes, wie immer moralisch qualifiziertes Individuum belasten darf. Es lassen sich gewiß von Einzelnen und von Verbänden inzwischen mancherlei Dinge zur Hebung unsers Theaters tun, aber das alles wird Surrogat, wird Vorläufiges bleiben. Gelöst wird die Frage unsrer Theaterkultur nur werden zusammen mit allen andern Fragen unsrer sozialen Kultur.

Die Theaterstadt Leipzig/ von Otto Flake

An einer der dunkelsten Stellen im ‚Faust' heißt es: „Mein Leipzig lob ich mir! Es ist ein klein Paris und bildet seine Leute." Diese Stelle ist klar nur für die Eingeborenen, die in ihr ohne weiteres ein Kompliment Goethes sehen. Wahrscheinlich sind sie damit sogar im Recht. Aber jemand, der nicht das Glück hat, Leipziger zu sein, wird es zunächst mit der philologischen Interpretation versuchen, in den Worten, die ja auch aus dem Munde des betrunkenen Rüpels Frosch kommen, eine Satire auf eine Stadt zu finden, die, trotz der Pleiße, kein Bedenken hat, sich Pleiß-

athen zu nennen. Paris und Leipzig! Das Glanzvolle und das Niederdrückende nebeneinander! Nicht nur, daß diese Strafkolonie landschaftlich jedes Reizes bar und in eine Atmosphäre schmutzigen Kohlenrußes gehüllt ist, daß sie einen nie verlockt, durch ihre Straßen zu schlendern, um bald hier, bald da nach einer guten architektonischen Einzelheit oder gar einem ganzen Bau zu suchen, daß die Menschen, zumal die Frauen, von einer so unaussprechlichen Reizlosigkeit sind — auch das künstlerische Leben dieser Stadt ist verödet. Die stolze ‚Zentrale des deutschen Buchhandels' ist in Wahrheit ein Konglomerat von massigen Backsteinbauten mit breiten Einfahrten und drei, vier Höfen, worin Bücher gedruckt, gebunden, verpackt und aufgestapelt werden: es triumphiert, wie immer in deutschen Dingen, die Massigkeit über die Bedeutsamkeit, die Dimension über die Gelenkigkeit. Leipzig ist als zweite Stadt in einem sehr konzentrierten Industriebezirk keineswegs arm und der Sitz einer Reihe von Kapitalisten, aber es hat darum doch keine Eigenart und keine kulturelle Stimmung.

Es ist unter den deutschen Großstädten diejenige, welche noch am wenigsten in die Sphäre der modernen Weltstimmung getreten ist. Welche den modernen Geist in Kunst, Literatur und allgemeiner Auffassung überhaupt wie einen persönlichen Feind empfindet und ihn in einer hämischen Art verfolgt, die vielleicht weniger Charakter der Bevölkerung als nur Kennzeichen des äußersten Provinzialismus ist. Etwa wie in den neunziger Jahren der deutsche Mann dem ‚groben' Materialismus und dem ‚im Schmutz wühlenden' Naturalismus zusetzte. Nachdem Leipzig um 1890 für einige Zeit der Sitz der sich wüst gebärdenden Vorläufer des modernen Geistes gewesen war, trat es jede weitere Teilnahme an dem neuen Leben bedingungslos ab. Wer sich einen Begriff davon machen will, wie die kulturellen Zustände Deutschlands in den fürchterlichen siebziger und achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts gewesen sein mögen, studiere noch heute leipziger Geschmack und leipziger Stimmung. Und für jemand, der hierher verschlagen wird, nachdem er in den verschiedensten deutschen Städten die Theaterzustände kennen gelernt hat, kann es nichts Überraschenderes geben, als den barbarisch tiefen Grad von Theaterverständnis der Großstadt Leipzig. Leipzig besitzt das unerzogenste Theaterpublikum von allen deutschen Städten, und dieses Publikum zeigt wieder einmal, welches die wesentlichen Merkmale eines unkünstlerischen Verhältnisses zur Kunst sind: Reaktion tritt nur auf die materiellen Bestandteile des Kunstwerkes, nämlich Stoff und Effekt, ein; das Gefühl für Form ist gleich Null. Es wird nur in groben, schematischen Umrissen gedacht; daß ein differenzierter Einzelfall ein eigenes, neues Problem darstellt, ist ganz unbekannt, und das Unauffällige geht unbemerkt vorüber. Max Reinhardt, der in regelmäßigen Abständen herüberkommt, um auch Leipzig mit seinen Neuigkeiten bekannt zu machen (im hiesigen Schauspielhaus), wird sich zu dem Gedanken, aus diesen leipziger Gastreisen eine ständige Einrichtung werden zu lassen, nicht ermutigt fühlen. Er spielte vor schlechten Häusern. Daß Moritz Stiefel, wenn man sich schon mit ihm

‚auseinanderzusetzen' genötigt fühlt, sich doch über Moissi vergessen ließe und immerhin der Eindruck einer außerordentlichen Schauspielkunst bleiben könnte, ist hier der Gedankengang sehr weniger. Der Bürger billigt nur in Bausch und Bogen, er lobt das Stück nur, wenn das Stück seine Weltanschauung lobt, und macht mit dem Autor ein Geschäft auf Gegenseitigkeit. Er schreibt am nächsten Morgen dem Verleger seiner Zeitung einen Schimpfbrief, wenn der Kritiker über das Stück nicht empört gewesen ist, und setzt sich schließlich selbst hin, um in Knittelversen das Wedekindsche ‚Zerrbild unsrer Jugend' zu verhöhnen, was er dann als ‚Ein Familienvater' oder ‚Einer für Viele' unterzeichnet. Er wartet mit einer nachsichtigen Geduld, bis auch die unruhigen Berliner die Verirrung der Moderne eingesehen haben werden.

Dieser niedere Stand der Kunst pflegt eine Begleiterscheinung zu haben, die man als Lob betrachten könnte: das Publikum mag nichts verstehen von den eigentlich künstlerischen Problemen der Kunst, auch nichts von den technischen, die den Schauspieler selbst und den Kritiker interessieren, aber es ist theaterhungrig. Das ist gerade in Leipzig besonders der Fall. Und da Leipzig einst, vor dem Aufkommen der Moderne, in der Geschichte des deutschen Theaters eine Rolle gespielt hat und hier, vor jenen vielen Jahren, als der (noch heute lebende) Rudolf von Gottschall ein einflußreicher Mann war, deutsche Literaturgeschichte gemacht wurde, so gewinnt die Tatsache, daß Leipzig heute abseits steht, den Sinn, daß die Erinnerung an die ältern Kunstformen der deutschen Theaterdichtung und gleichermaßen der deutschen Schauspielkunst sich hier noch stärker erhalten hat als anderswo. Man ist darum sogar bereit, die gegenwärtige Unbedeutsamkeit Leipzigs milder zu beurteilen. Was modernen Menschen ungenießbar geworden ist: der einst von der Darstellung klassischer, insbesondre wieder Schillerscher Rollen ausgehende Schauspielerstil, der im wesentlichen Pathos bezweckte und ungeachtet dürftiger sozialer Verhältnisse mit Begeisterung den Räuber Karl als flammenden Jüngling und seinen Bruder Franz als außerordentliche Kanaille ausmalte — von diesem ganzen Geist der alten Schule, der ebenso wie die deutsche Kultur in der Luft schwebte, sind die Leipziger noch starke Liebhaber, und man hat hier Gelegenheit, festzustellen, wie sehr er dem deutschen Wesen, das noch für unsre Väter ewig wie die sittliche Weltanschauung selbst galt, entsprochen hat. Ebensowenig wie im Roman oder in der Malerei haben wir im Theater das Glück einer kontinuierlichen, organischen Weiterentwicklung, so daß für jeden ohne weiteres Anfang und Ende in derselben Reihe lägen: jede Periode sucht vielmehr ganz von neuem. So ist die moderne deutsche Schauspielkunst traditionslos wie unsre moderne Literatur. Sie ging — wir fingen ja überhaupt an, aus Dichtern endlich ein wenig Künstler zu werden — von demselben Trieb aus, der auch die bildenden oder die sichtbaren Künste begründet: vom Verlangen nach einer unauffälligen, präzisen und detaillierten Arbeit, von dem Begriff der gewissenhaftesten Arbeit selbst, den wir auch aus dem modernen Kunstgewerbe

kennen, während die alte deutsche Schauspielkunst die Wichtigkeit des Einzelzuges, die psychologische Feinheit, die straffe Zusammenfassung vernachlässigte und meist ‚aufs Ganze ging', nämlich die philosophische und gemütliche Grundidee. Je weniger weltfremd wir geworden sind, um so künstlerischer im romanischen Sinn sind wir geworden. Leipzig dagegen, das weder eine Weltstadt ist noch an der Peripherie liegt, wo es eine Grenzkultur entwickeln könnte, ist auch geistig eine Binnenstadt, eine rein deutsche Stadt geblieben, mit diesem vagen Begriff der Bildung, der nicht sichtbar zu werden versteht, und mit der ganzen Abwesenheit ästhetischer Momente. Man ist in Sachsen nur für Musik begabt und entnimmt nach deutscher Art dieser unsichtbaren Einzelkunst Begriff und Forderung der Kunst überhaupt.

Nur aus der Kritiklosigkeit und der Dürftigkeit der Ansprüche, die das leipziger Publikum erhebt, ist es nun erklärlich, daß eine Raubwirtschaft wie die des unter der Direktion des Herrn Anton Hartmann stehenden Schauspielhauses in der Sophienstraße möglich ist. Herr Hartmann, von sanguinischer und glücklich-naiver Art, begann vor ein paar Jahren mit sehr tüchtigem Material seine Laufbahn als leipziger Direktor. Dieser ersten Zeit wird noch heute viel Rühmenswertes nachgesagt. Geldmangel, unbegrenzte Berücksichtigung der persönlichen Neigung beim Engagement der Mitglieder und Liederlichkeit in der künstlerischen Vorbereitung der Vorstellungen haben das Schauspielhaus heute in einen Zustand versetzt, der in jeder andern Stadt vor Publikum und Kritik unmöglich wäre. Aber Herr Hartmann kündigt soeben fröhlich auch das nächste Jahr seiner Tätigkeit an. Man pflegt von ‚liederlicher Theaterwirtschaft' zu sprechen: hier ist sie beispiellos geworden. Um den Spielplan möglichst abwechslungsreich zu machen und in den Notizen auswärtiger Blätter und im eigenen Rückblick auf das verflossene Jahr gut abzuschneiden, ist die Saison, statt daß sie sich auf einem Stamm fester Stücke aufbaute, eine Hetzjagd geworden. Ökonomie ist hier unbekannt, und eine Neueinstudierung macht keine Mühe. Was der Akteur nicht zu lernen vermochte, spricht der Souffleur vor; wo die Lücken im Zusammenspiel klaffen — hier kommt es in der Tat vor, daß der Einzelne mit seiner Rolle zur Probe geht, ohne etwas vom Stück zu wissen — hilft die Harmlosigkeit des Publikums nach. Und wie der Direktor darauf ausgeht, draußen vom frischen Zug seines Programms zu lesen, spielen die bevorzugten Mitglieder, nachdem die brauchbaren, aber auch selbstbewußtern entfernt oder hinausgeworfen und für sie Kräfte zweiten, dritten Ranges, Anfänger und zuletzt gelegentlich hoffnungslose Dilettanten gefunden worden waren — auf Biegen oder Brechen ein möglichst umfangreiches und stolzes Repertoire zusammen, worauf sich dann weiterstreben läßt. Wenn ein solcher Schauspieler ein Jahr leipziger Schauspielhaus absolviert hat, hat er eine weit größere Zahl von Rollen gelernt, als sie ihm jedes andre Theater bieten könnte, aber das eigentliche Ziel, eine systematische Arbeit, ist nicht für einen Augenblick in sein Gesichtsfeld getreten — Raubwirtschaft. Wir haben in diesem Theater unglaubwürdig

schnoddrige, maßlos arrogante Aufführungen erlebt, in denen Klassiker und Moderne, Schiller und Ibsen, Boulevardposſen und Märchenspiele mit der für alle Situationen gleichförmigen Bravour gewöhnlicher Schauspieler erledigt wurden. Eine solche Leitung verdirbt nicht nur Dutzende von jüngern Schauspielern, die sich unter ihr ausbilden, sondern auch den so wie so unentwickelten Geschmack des Publikums unheilbar.

Es würde daher den Vereinigten Stadttheatern (Neues und Altes), die unter der Direktion des Herrn Robert Volkner stehen, außerordentlich leicht sein, über den Rivalen zu triumphieren. Die Schauspieler dieser Institute nehmen teils durch Fähigkeiten, teils durch Gewissenhaftigkeit der Proben und den allgemeinen Geist der Theater überhaupt einen ganz andern Rang ein, als ihre Kollegen im Schauspielhaus — kurz, sie stellen eine Truppe dar, die für eine Großstadt bei bescheidenern Ansprüchen im wesentlichen genügen könnte. Aber dafür rührt die Direktion dieser Bühne nicht einen Finger, um ihren Abonnenten ein wenn auch noch so lückenhaftes Bild der dramatischen Tagesproduktion zu geben. Sie hinkt andern Bühnen um Jahre nach. Die Premierenliste der verflossenen Spielzeit lautet für Schau- und Trauerspiele: Wildente, John Gabriel Borkman, Blumenboot, Und Pippa tanzt, Freie Wolken, Abrechnung, Störtebecker (Uraufführung), La Paloma (Uraufführung), Der große Baal (Uraufführung). Das sind im ganzen vier literarische Stücke, von denen einzig das ‚Blumenboot' sich nicht mehr als um eine Saison verspätete. Von den Uraufführungen aber wird man außerhalb Leipzigs nie etwas hören, sie sind nur durch leipziger Verhältnisse möglich. Um ein andres Beispiel anzuführen, so ist die erste Premiere des neuen Spieljahres die Halbesche ‚Jugend' gewesen! Jeder literarische Kritiker wird ungefähr in jeder Stadt mit seiner Theaterdirektion unzufrieden sein; aber dem leipziger Stadttheater gegenüber muß, auch wenn man noch so bereitwillig zugibt, daß ein Theater nicht nur ein reines Kunstinstitut, sondern auch ein kaufmännisches Unternehmen ist, in der breiten Öffentlichkeit darauf hingewiesen werden, daß man hier ein unverantwortlich stagnierendes Dasein führt. Das Schauspiel wird zugunsten der Oper über Gebühr vernachlässigt. Die einzige Tat, worüber man an dieser Stelle berichten kann, war die sehr sorgfältige Einstudierung der beiden Teile des ‚Faust' in der Bearbeitung Georg Witkowskis. Diese verdient recht ernst genommen zu werden: sie ist durchdrungen von dem Gedanken, daß die einzelnen Bilder des ‚Faust' ein System von immer weitern konzentrischen Ringen sind, das seine ganze Kraft erst enthüllt, wenn der zweite Teil nicht nur Fortsetzung, sondern Hauptsache wird. Die Übersichtlichkeit der ganzen Tragödie hatte außerordentlich gewonnen, die Figur Gretchens wurde jeder kleinbürgerlichen Sentimentalität entkleidet — in Fräulein Monnard fand Witkowski hierbei die stärkste Stütze — und seine Absicht, die Goethephilologie für den Bühnenfaust fruchtbar zu machen, erwies sich als ein beachtenswerter Schritt. Aber was den Hauptgedanken Witkowskis betrifft, den zweiten

Teil des ‚Faust' dem deutschen Theater endgültig zu erobern („der vollständige ‚Faust' ist die größte Eroberung, die das deutsche Theater zu machen hat"), so erwies auch diese Aufführung, daß dieses Ziel niemals zu erreichen ist. Der zweite Teil des ‚Faust' wird nie für die Bühne erobert werden, denn er wird nie mehr unsre volle Teilnahme erringen. Der Faustsche Drang nach der Totalität hat, wo er in einem Künstler auftrat, noch immer tragisch gewirkt: er kann als Ziel empfunden, aber nicht gestaltet werden. Balzac versuchte es, als er seine Kompliziertheit in die Summe der comédie humaine ausbreitete, und zeigte damit das einzige Mittel, durch das man das Anwachsen schrankenloser Lebensgier gestalten kann: durch den Roman. Die leipziger Aufführungen bewiesen, daß der zweite Teil durch kostspielige Inszenierungen nur die Wirkung eines Ausstattungsstückes oder einer recht langweiligen Oper erreicht.

Der Ehebruch/ von Harry Kahn

Groteske

Personen:

Donalt, ein Dichter, schwarz gekleidet
Dr. Schmidt, ein Staatsanwalt, gelb karriert

Ort: Ein elegantes Weltstädterinnenboudoir

Donalt (allein, steht am Fenster, blättert in einem Buch)
Dr. Schmidt (in Überzieher und Zylinder, tritt hastig ein)
Donalt (verbeugt sich)
Dr. Schmidt (kurz): Wo ist meine Frau?
Donalt: Die gnädige Frau holt mir höchstselbst eine Chartreuse.
Dr. Schmidt: So . . (lauscht)
(Schritte außen)

Dr. Schmidt (geht zur Türe, öffnet, nach außen): Willst Du, bitte, noch ein paar Augenblicke warten, ja! Ich werde den Herrn schon bedienen. (Mit Glas und Flasche zurück, stellt alles auf einen Tisch, schließt die Türe ab, zieht den Überzieher aus. Zu Donalt barsch, aber korrekt) Mein Herr! Seit vierzehn Tagen ist es nun das dritte Mal, daß ich Sie im Zimmer meiner Frau treffe. Sie werden nicht annehmen, daß ich diesem — eh — Verkehr stillschweigend zusehen werde. Ich muß deshalb dringend um Aufklärung ersuchen. (Da Donalt schweigt) Also, bitte . . was wollen Sie eigentlich?

Donalt: So . . Aha . . Na . . (sachlich, seine Nägel besehend) Ich? . . ich will die gnädige Frau verführen.

Dr. Schmidt (perplex): Was wollen Sie?

Donalt (wie oben): Ich habe die Absicht, mit der gnädigen Frau einen sogenannten ‚Ehebruch' zu begehen.

Dr. Schmidt: Na, entweder sind Sie übergeschnappt, oder Sie sind der unverschämteste Hund, der mir je vorgekommen ist.

Donalt (wie oben): Keins von beiden . . ich bin nur ein ehrlicher und mutiger Mensch.

Dr. Schmidt (gezwungen lachend): Was sind Sie?! Haha . . ein ehrlicher . . .

Donalt: Jawohl, und ein mutiger Mensch! . . Oder halten Sie es nicht für ehrlich, daß ich Ihnen vorher, und nicht für mutig, daß ich auf die Gefahr hin, sofort von Ihnen niedergeknallt zu werden, eingestehe, ich wolle . .

Dr. Schmidt: Das nenne ich frech!

Donalt: Ach, lassen Sie doch diese Bewertungsspielerei! Wenn die Japaner ihre Hiebe bekommen hätten, wären sie freche Kerle gewesen. Weil sie nun gesiegt haben, sind sie das ‚Heldenvolk'. Nur die Erfolge machen die Werte.

Dr. Schmidt (halb belustigt): Und . . welchen Erfolg versprechen Sie sich von diesem . . äh . . ungewöhnlichen Vorgehen?

Donalt: Daß Sie sich nicht in einen Geschehnisablauf eindrängen, den Sie höchstens aufhalten, aber nicht verhindern können.

Dr. Schmidt (höhnisch): Das heißt, ich soll mich mit offenen Augen zum betrogenen Ehemann machen lassen?

Donalt: Von Betrogenwerden kann gar keine Rede sein, da es ja mit Ihrem Wissen und mit Ihrer Billigung geschehen wird . . Sie sind eben blos noch nominell der Ehemann Ihrer Frau. De facto werd ich es sein; da ich ja die Hauptverpflichtung eines solchen übernehme.

Dr. Schmidt: Nun wird mir die Sache doch zu bunt! Wollen Sie mir gefälligst Ihre Adresse angeben; mein Sekundant wird morgen bei Ihnen sein.

Donalt: Es wird Ihnen nichts nützen, lieber Freund. Ich schieße Ihnen auf zwanzig Schritte die Zigarre vom Munde weg. Übermorgen früh sind Sie ein toter Mann . . und dann können Sie gegen eine Besitznahme der gnädigen Frau durch mich erst recht keine Einsprache erheben. Ich würde Sie allerdings nur zum Krüppel schießen, weil Ihre Frau brünett ist und ihr Schwarz daher nicht steht. Wäre sie blond, dann allerdings . .

Dr. Schmidt: Wenn Sie jetzt nicht augenblicklich machen, daß Sie hinauskommen, haue ich Sie sofort über den Haufen! (Greift nach einem Stuhl)

Donalt (Bewegung der Hand wie oben): Wie ich höre, sollen Sie ja zum Oberstaatsanwalt und Kronenorden vierter Klasse vorgemerkt sein . . Ich gratuliere . .

Dr. Schmidt (die Tür öffnend): Hinaus . . . (Entsprechende Handbewegung)

Donalt (sich langsam vorwärtsbewegend, in bedauerndem Ton): Schade . . Ich hätte der gnädigen Frau so gern den Weg erspart . . .

Dr. Schmidt: Was soll das heißen?

Donalt: Das soll heißen: daß die gnädige Frau nun auf ein von mir in einem entlegenen Stadtteil gemietetes Zimmer wird kommen müssen.

Dr. Schmidt: Sie wird nicht kommen . . das garantiere ich Ihnen! Und nun . . (Hinausweisende Handbewegung)

Donalt: Wollen Sie sie einsperren? Freiheitsberaubung wird mit . .

Dr. Schmidt: Nein, aber ich werde sie von hier entfernen.

Donalt: . . Daß sie bald nach ihrer Wiederankunft oder schon im ‚Exil' einem beliebigen andern in die Hände fällt? Sehen Sie mal: ziehen Sie doch vor, mit einem Ihnen an Jugend, Künstlertum, Elastizität des Körpers und Geistes überlegenen Menschen — sozusagen — hintergangen zu werden. Was haben Sie davon, wenn an meiner Stelle ein übelatmiger Tenor oder ein stiernackiger, gelbkarierter Jurist Ihnen den Rang abläuft?

Dr. Schmidt: Aber was fällt Ihnen denn, zum Donnerwetter, ein?! Sie scheinen felsenfest davon überzeugt zu sein, meine Frau müsse die Ehe brechen . .

Donalt: Schätzen Sie denn die gnädige Frau so gering, daß Sie das nicht glauben?

Dr. Schmidt (vor Überraschung halb belustigt): Na, jetzt wird die Sache wirklich interessant! Wie war das? Ob ich meine Frau so gering schätze, daß ich glaube, sie werde die Ehe nicht brechen?

Donalt: Jawohl, sehr richtig.

Dr. Schmidt: Das müssen Sie mir erst erklären, das ist mir eine etwas zu neue Anschauung.

Donalt: Sie haben wohl nie Ibsens ‚Nora' gelesen?

Dr. Schmidt: O ja!

Donalt: Aber nichts draus gelernt . . Dreieinhalb Jahre sind Sie nun verheiratet . . meinen Sie, Ihre Frau kennt Sie nicht bereits seit zweien auswendig, wie ein Quartaner Schillers Glocke? Tag für Tag hat die gleiche Einteilung, Tag für Tag führen Sie dieselben Redensarten, Tag für Tag ziehen Sie sich auf dieselbe Art an und aus . . nun haben Sie nicht einmal Kinder, wie die guten Helmers, nach Italien müssen Sie auch nicht und selbst wenn, hätten Sie genug Geld; Ihre Frau braucht also noch nicht einmal für Sie zu unterschlagen . . . Meinen Sie denn, das hält ein einigermaßen hochstehendes Weib auf die Dauer aus?

Dr. Schmidt: Ja, aber was sollte man da tun . . soll ich meine Frau (höhnisch) an meinen Sorgen teilnehmen lassen, wie dieser überspannte norwegische Journalist, der Ibsen, will, wo ich gar keine Sorgen habe? Oder soll ich sie fragen, wieviel Jahr Gefängnis ich morgen für den Wechselfälscher Meier vorschlagen soll?

Donalt: Lieber Herr Doktor, was geht das mich an, was Sie dagegen tun? Ich gebe mich nicht mit Weltverbessern ab . . Dafür sind die Herren Politiker angestellt . . Neuerdings pfuschen ihnen ja auch die Dichter ins Handwerk. Vielleicht sollte man Ehevorbereitungsschulen gründen,

Volkskurse in Frauenpsychologie für Männer oder dergleichen einrichten oder die Lebensehe abschaffen . . Was geht das alles mich an?! Tatsache ist: Ihre Frau liebt Sie nicht mehr, weil Sie gar nichts dafür getan haben, ihre Liebe zu Ihnen zu erhalten; scheiden will sie sich aus begreiflichen äußern Gründen nicht lassen; also — wäre sie törichter oder feiger, als sie in Wirklichkeit ist, wenn sie mit mir, von dem sie weiß, daß ich sie liebe, kein Verhältnis anfinge. Nun habe ich natürlich dafür zu sorgen, daß sie diese unsre „Ehe" nicht bricht. Wie ich das erreiche, ist meine Sache. Sie aber haben nicht einmal an die Möglichkeit gedacht, eine Frau könne mehr vom Leben und damit von Ihnen verlangen, als Frau Doktor Schmidt zu heißen und mit Ihnen — na, sagen wir — Hochzeitsreisen zu machen. Zur Strafe für diese eitle Kurzsichtigkeit verlieren Sie nun entweder Ihre schöne Frau oder Ihre Karriere oder — den Gebrauch Ihrer Kniegelenke oder aber das Leben überhaupt . .

Dr. Schmidt (läuft wütend im Zimmer umher)

Donalt: Schade, daß ich so gut schieße. Wenn Sie besser schössen als ich, hätten Sie trotz aller Theorie doch recht . . nicht wahr! Schöne Zustände in unserm Rechtsstaat . . Also bitte, entscheiden Sie sich . . Sie haben mich aufgehalten . . Ich wollte grad gehen, als Sie kamen.

Dr. Schmidt (wütend): Tun Sie in drei Deibels Namen, was Sie wollen! Sie werden mirs bezahlen!!

Donalt: Nein, lieber Herr Doktor, so leichten Kaufes kommen Sie mir nicht davon.

Dr. Schmidt (rasend): Was wollen Sie denn noch!?

Donalt: Sie werden die gnädige Frau hereinrufen und ihr hier vor mir Ihren Entschluß mitteilen.

Dr. Schmidt (knirschend): Nein . . lieber . .

Donalt: . . sind Sie übermorgen ein kalter Mann, nicht wahr, als daß Sie sich sofort und freiwillig in ein Schicksal fügen, das Ihnen über kurz oder lang, ohne daß Sie darauf vorbereitet sind, blühen wird . .

Dr. Schmidt (geht mit geballten Fäusten tief atmend zur Tür)

Donalt (ihm nach, hält ihn zurück): Na, lassen Sie, Herr Doktor! Ich wollte Ihnen nur zeigen, daß Sie mit plumper Eifersucht und Grobheit gar nichts ausrichten. Wenn das alles ist, womit Sie Ihre Frau . .

Dr. Schmidt: Und was Sie da gesagt haben von . .

Donalt: . . war Komödie . .

Dr. Schmidt (seiner nicht mächtig): Sie haben mich also die ganze Zeit zum Narren gehalten?! (schreit) Sie Lausejunge . .! (gibt ihm eine Ohrfeige) Hinaus mit Ihnen . .

Donalt (knöpft ruhig seinen Gehrock zu, nimmt seinen auf einer Etagere liegenden Hut, geht langsam zur Tür): Aber Herr Doktor, sind Sie ein komischer Mensch . . jetzt muß ich Sie ja totschießen, weil ich mit Ihrer Frau keinen Ehebruch begehen will. (Kopfschüttelnd ab)

Vorhang

Eduard Stucken/ von Rudolf Kurtz

Die Kunst des Mystikers sucht Beziehungen zur transzendentalen Welt, von der die Menschen nur Bewegungen und Gebärden sind. Er zielt auf ein Einheitliches, Ganzes und findet es im Zusammenspiel der Gestalten, die sein Kunstwerk ausmachen. Die Dinge verlieren ihren körperlichen Wert und bleiben als Formen bestehen, die ihren Sinn viel tiefer und inniger ausdrücken. Es schwindet das Persönliche der Individuen über der höhern Absicht, etwa den Menschen darzustellen als Symbol in den Wirrnissen und Fabeln der Lebensreise. Bis der Rhythmus des Wechsels bewegungslos ist und das Mysterium alles einsaugt, weiß und strahlend. Dann war es nur ein Spiel und ein Augenblick, aber wir spüren unsre Seelen reicher und fruchtbarer, als sie ehedem gewesen sind.

Solcher Art ist der Dramatiker Eduard Stucken. Es ist bei ihm an keinen der kindergläubigen Theologen des vierzehnten Jahrhunderts zu denken, denen ihr hingegebenes und liebliches Stammeln die einzige Form ihrer Inbrunst war; es spricht vielmehr der in allen Empfindungen verfeinerte und bewußte Mensch der letzten Kultur, dem die bildnerische Ausformung des mystischen Feuers nur auf Umwegen und durch das Mittel seines kennerischen Intellekts möglich ist. Nicht etwa, daß zu denken wäre, hier sei die Mystik etwas Äußerliches und Zufälliges: nur die Ausformung ist unter dem Druck des in artistischen Wirkungen erfahrenen Intellekts geschehen und nicht kindlich ausgeflossen, wie in den dunklen und starken Gebeten des Meisters Eckart oder den milden und heiter-sinnlichen Idyllen des Suso von Konstanz. Aber der schwermütige Ernst, der alle Mystik mit diesem reinen Zauber der tiefsten Herzlichkeit umwebt, ist der gleiche geblieben; eine leise Melancholie färbt die Dramen Stuckens herbstlich und gibt ihnen den magischen, unirdischen Schimmer, der uns aus allen Werken der Mystiker trifft. Und seine Formenwelt ist allem Zeitlichen abseits: die Bühne seiner Mysterien ist die Vorzeit oder das vom Kreuzzugsrausch verklärte Mittelalter, und sein wiederum historischer Sinn schwelgt in den ganz unwirklichen Genüssen, die diese Zeiten hergeben. Seine erste Tragödie ‚Yrsa' ist in fahles Grau gebadet, in das sich entseelte Farben mystisch mischen, wie in den fast barbarischen, blutrünstigen Balladen Altschottlands. Raub, Mord, Blutschande, einsame Heide, von Frost und Krähenruf erstarrt, verlassene Wachttürme und bei blutigem Mondlicht ein Sänger davor: die Eisriesenwelt der Edda gebiert sich aus einem nachttrunkenen Gehirn, blutig und keusch, roh und von inniger Tiefe. Schattenhaft verzerrte Menschen mit ausgerenkten Leidenschaften toben über das Meer, uralte Sprüche tauchen im fahlen Nebel auf und zerrinnen gespenstisch. Wie eine Sublimierung dieser chaotischen Blutorgie scheint das zweite Bühnenwerk Stuckens: die ‚Ballade' ‚Wisegard'. Über den Vorgängen lagert eine unbestimmte Dämmerung, in der die mit brachen Farben gehaltene Prosa wie schwaches Licht aufblitzt: gleichsam ein Ornament verschlungener Flächen, die blaß und grau

phosphoreszieren, schattenhaft und jäh verhuschend. Es ist in der ‚Wisegard' jenes kalte Grauen, das die allzu wirkliche Illusion grauenhafter, überirdischer Dinge in uns erweckt. Der Geist eines frühgemordeten Kindes zieht die Mörderin nach sich, nachdem sein toter Körper bis zu diesem Tag fortgelebt, um nach vollbrachter Rache wie eine Vision zu zerfließen. Um diese Zeit entstanden die Gedichte, die als ‚Balladen' die ‚Wisegard' begleiten. Einige von ihnen zeigen schon die besondere Note seiner Sprache, wie diese Strophe aus der Ballade ‚Nut und Osiris':

Bei Byblos wächst ein Erika-Baum,
der Äste streckt bis in Meeresschaum.
Im Schatten seines Türkislaubes wühlt
die Brandung, die ihm die Wurzeln kühlt;
Osiris Sarg ward dort angespült.

Dieses spezifische Vermögen seiner Sprache, durch seltsam versteinte Bilder — wie etwa hier Türkislaub — den Worten einen artifiziellen, unbeweglichen Klang zu geben, verleiht seinen Dramen ‚Gawân' und ‚Lanval' das Gepräge des Abseitigen, in Stille für sich Gewordenen. ‚Gawân' ist das Drama der Kreuzzüge, des ritterlichen Christentums, und tiefer: ein Mysterienspiel von der erlösenden Gnade des christlichen Glaubens. In ‚Lanval' glänzt Avalun, die trügerische Totenstadt, schimmern die trüben Lachen und glitzernden Eisflächen der Courtoisie.

Als grüner Ritter irrt der Tod durch die Welt. Er tritt in des Königs Artus weihnachtliche Halle, ganz von dämonischem grünem Feuer umflossen, und bietet den Rittern der Tafelrunde eine seltsame Wette. Das Beil, das er in der Hand trägt, sei dem zu eigen, der ihn mit einem Schlage töten würde. Und reiche des Wagehalsigen Kraft nicht aus, so solle er sich ihm binnen Jahr und Tag zu gleicher Übung in der grünen Kapelle stellen. Entsetztes Schweigen lähmt die tapfern Ritter, bis endlich der junge Gawân sich erhebt, bereit, den Strauß mit dem Höllenentsandten zu bestehen. Langsamen Schritts nähert er sich dem grünen Gespenst . . . . sausend schwingt die Axt, und der Kopf des Grünen rollt schwer zur Erde. Die Halle ist totenstill. Plötzlich steht der kopflose Rumpf auf, hebt wankend das abgeschlagene Haupt empor und reitet höhnisch in den eisigen, schwarzen Wald hinaus, dem Verlierer spöttischen Zuspruch gebend: er solle sein Ritterwort nicht vergessen . . . Wieder ist es Weihnacht geworden. Lange schon irrt Gawân, die grüne Kapelle zu suchen, die niemand kennt. In einer Frostnacht gelangt er müde und gehetzt zu dem Kastell des Ritters von Hautdesert, der ihm Gastfreundschaft bietet. Im Schlosse ist ein wunderlich Spiel: die junge Gattin des Ritters, Maria — dem Bilde der Himmlischen gleich — sucht Gawân zu irdischer Lust zu verlocken, und fast versinkt er in den gefährlichen Rausch ihrer Liebkosungen. Da rettet ihn sein Ritterwort vor Trug und Untreue. Ein alter Diener des Ritters weist ihm den Weg zur grünen Kapelle. Büßend kniet Gawân vor dem Bild der Madonna; da ertönen die zwölf Schläge der Mitternacht. Aus dem ehernen Sarge

steigt gespenstisch der grüne Ritter, in der grünen Dämmerung der Kapelle noch mystischer glühend. Still und seine Seele der göttlichen Jungfrau befehlend, kniet Gawân, den Todesstreich zu empfangen, schon fühlt er den Schwung der Axt . . . da geschieht ein Wunder: das Holzbildnis der Gnadenreichen hat milde gewinkt. Das Spiel der Versuchungen ist zu Ende. Maria von Hautdesert war eine teuflische Sylphe in der heiligen Jungfrau Gestalt. Klirrend sinkt das Visier des grünen Ritters: es ist Hautdesert.

Der Satrap im fahlen Revier der ewigen Wüste,
Ich war es, der Dich bei mir als Gastfreund begrüßte
Und schirmte vor Wintersplage in meinem Palaste;
Du warst eine Nacht und zwei Tage beim Tode zu Gaste!

Und leuchtend, leise vom Gesang der Engel getragen, strahlt der Gral.

Über dem ‚Gawân' liegt die erhabene Dämmerung gotischer Kirchen. Lautlose Stille umgibt wie eine weiche, undurchdringliche Wand die Geräusche der Bewegungen und Stimmen. Fast unhörbar klirren die Panzer, lautlos fliegt die fahle, gespenstische Szene vorüber, und wie unterirdisch schmeicheln die teuflischen Künste Marias von Hautdesert. Die wunderliche, schwer bewegliche Versform breitet eine starre, maskenhafte Ruhe über die Vorgänge. Nur vereinzelt quillt das Leben hinein. Verdunkelte und traumhafte Hintergründe wechseln mit Ausschnitten von bewegter Bildschärfe. Die artistische Natur des Dichters lebt sich in den Schwingungen der Verse aus, die er auf seltene Art dem Historischen nahe zu bringen sucht. Es grenzen Wortformen von altertümlicher Vertrautheit an ungewohnte der provençalischen Sprache, die den Versen einen fremden, heroischen Klang geben. Die Art der Wortfügung läßt vermuten, wie sehr es dem Dichter darum zu tun ist, weniger die Vorgänge durch Begriffe deutlich zu scheiden, als zu einem starken Stil zu gelangen, der wie ein Traum das Geschehen suggeriert. Und wo Worte nur stammelnd die unendlich gefühlte Gebärde nachzuzeichnen vermögen, spricht klar und sicher die dekorative Kraft seiner Verse, die uns unentrinnbar in ihren mystischen Klang ziehen, sich mit tausend Erlebnissen unsrer besten Stunden verbinden, als seien sie mit einer besondern Tugend begabt, unsre Seelen aufzureißen. Und wie ein Wunder erleben wir die Ausgestaltung des Stoffs, der schon seit Urzeiten Eigentum unsrer Nation ist, eine Ausgestaltung, die jetzt erst dem Geist der Überlieferung vollkommen entspricht oder besser aus ihm geboren scheint.

Der ‚Lanval' trägt das gleiche historische Gewand. Doch er ist menschlicher, aufregender. Die dämmernde Mystik des ‚Gawân' ist in Freilicht getreten, das Getragen-Heroische durch etwas Dunkles, Leidenschaftliches ersetzt. Die fast asketisch verhaltene Glut des ‚Gawân' ist offener, brausender geworden, das Bild entwickelt sich lebhafter, psychologischer, bewegter. ‚Lanval' variiert die Erzählung von dem Ritter, der die schöne Schwanenjungfrau beim Bade überrascht und ihr das zauberkräftige Hemd entwendet. Sie gibt seinen glühenden Bitten, die Seine zu werden, nach, läßt ihn aber schwören, nie ihr Geheimnis zu verraten. Als er in höchster Not seinen

Schwur bricht, müssen sie beide sterben. Das ist wie träumerisch erzählt. Dazwischen schlingen sich seltsame Liebesgespräche und bunte Aventiuren. Die Königstochter Lionors liebt den stolzen Lanval, der sie verschmäht. Ihren finstern Bruder Sire Agravain, genannt à la dure main, besiegt er im Zweikampf. Und als Lanval nach dem Richterspruch des Königs sterben soll, rettet ihn ihre demütige Liebe. Sie hat ein Lächeln, das unbeschreiblich und über die Maßen still und lieblich ist.

Die schwere, verhaltene Lyrik Stuckens, im ‚Gawân' von mysteriöser Weihe gedämpft, löst sich in den stürzenden Bildern des ‚Lanval'. Unter einer leichten, schimmernden Decke brechen sie blühenden Rosen gleich empor. Etwa, wenn Lanval in Todesängsten sein Weib beschwört:

Beim Rubinlicht Deiner Lippen, in deren Lächeln
Erfrierende Nachtfalter wippen und fröstelnd fächeln;
Bei Deines Herzens Wallen, in dessen Hämmern
Vergessene Nachtigallen in Käfigen dämmern;
Bei Deinem silbernen Lachen, in dessen Tönen
Verstorbene Bräute erwachen, aufjauchzen und stöhnen;
Bei Deiner Küsse Schauern, in deren Lechzen
Versunkener Welten Trauern aus Goldharfen ächzen;
Ich beschwöre Dich, Feenkind, bei den Traurigkeiten,
Die Deine Schwestern sind und Dich immer begleiten!

Ich habe diese Verse mit ihrem biegsamen, schwer nach einer Tiefe rollenden Rhythmus nie ohne eine hohe Vorstellung von sprachlicher Kunst lesen können, die geeignet wäre, unsrer Schaubühne ein neues Pathos zu geben.

Es ist nicht schwer, an den Werken Stuckens negative Kritik zu üben. Man hat nur nötig, die Anachronismen und Entgleisungen zu zählen. Zwei Drittel seiner Gedichte sind kindlich. Der schiefen und nichtssagenden Bilder im ‚Gawân' und ‚Lanval' sind viele. Und nicht immer verfließen sie im leidenschaftlichen Rhythmus der Verse. Die Vorgänge sind zuweilen von geringer psychologischer Wahrscheinlichkeit. Seine Dramen experimentieren mit Situationen, deren Berechtigung wir nur schwer mitfühlen können. Der Doppelreim seiner Verse klingt oft gezwungen und mechanisch hergestellt. Noch fragwürdiger sind die bühnlichen Beziehungen. Bei dem gleichsam nur Illustrativen, Beispielhaften seiner Handlung, dem seltsam ausholenden Pathos seiner Verse und den starken optischen und akustischen Mitteln haben sie etwas Weihespielhaftes an sich, das nur im großen Raum seine letzte Schwere entladen könnte. Dem steht die Unzahl der intimen, kleinen Züge gegenüber, die seine Werke durchziehen, und die auf einer solchen Bühne einfach verschwinden würden. Des Ferneren wird sich kaum ein Regisseur abhalten lassen, die dekorativen Forderungen des Dichters noch stärker zu akzentuieren, und die Veroperung wäre fertig. Aber wie gering scheinen diese Einwände, wenn man sich ganz dem Eindruck hingibt, den Stuckens Verse hinterlassen. Es ist wie ein milder Rausch, eine mystische Ergriffenheit, ganz unvergleichlich und einzig in unsrer Zeit. Es ist diese Wirkung der mittelalterlichen Mysterienspiele, die ihren gläubigen und entzückten Hörern alles mitteilten, was an

geiſtiger Schönheit in dieſer Zeit war. Die Verſe andrer Dichter — Hofmannsthals etwa — geben wohl ſtärkern Rauſch her, innigere Auflöſung in der Flut der Sprache; aber Stuckens Werke treffen ein ganz andres Organ: die myſtiſche Sehnſucht. Hofmannsthal kommt über den Weg der Frage, der Philoſophie zu künſtleriſcher Geſtaltung, Stucken über den Weg des ſehnſüchtigen Glaubens, der ohne Dogmen nur eine Beziehung zu dem Abſoluten ſucht. Dieſer — in einem artiſtiſchen Sinn — theologiſche Charakter diſtanziert die Werke Stuckens von der Kunſt unſrer Zeit. Und macht ſie wohl etwas abſtrakt und vieldeutig, Kurzſichtige meinen vielleicht gar: allegoriſch. Aber es wird einmal für Stucken ein Spielhaus geben, in dem ſeine Werke eine ſinnvolle Verkörperung finden, und dann mag ſich zeigen, wie rein und keuſch die Wirkung ſein wird, wie primitiv ſymboliſch und wie erhaben der gewaltige Zug, der dieſer unwirklichen, aber ſo unendlich menſchlichen Kunſt innewohnt.

Rundſchau

Einer, der neugierig iſt

Was wird es in dieſem Winter für Stücke geben, was für handelnde Perſonen werden über die Bretter laufen, was für eine Sorte Autoren wird zu Wort kommen, und mit was wohl für Draht wird in all den Theatern der Hauptſtadt geſpielt werden? Das iſt jetzt wieder einmal die, wie mir ſcheint, nicht gerade unwichtige Frage. Wahrſcheinlich wird es ein Stück von Hauptmann, eines von Sudermann, eines von Wedekind geben, apropos eines von Hofmannsthal, und ich bekenne, es hat mich nicht viel Geiſt gekoſtet, das müſſen in die Trompete geblaſen zu haben. Wird aber auch ein neuer Name aus dem großen Schatten des Nochnichtbekanntſeins auftauchen, werden Neuigkeiten ſerviert werden? Ich wage das anzunehmen und glaube, das Geſtirn wird aus der Richtung von Südoſten zu uns herüberfeuerregnen. Was wird Reinhardt geben? Werden es gute Trümpfe ſein, die er ausſpielen wird, und was machen jetzt unſre bekannten Kritiker? Sitzen ſie noch am Waldrand und leſen ein Buch oder rauchen eine Pfeife? Sie werden jetzt bald im Laufſchritt heranſchweben müſſen, denn hier praſſelts bald los, und man wird der abkühlenden Feuerwehrmannſchaft innig bedürfen. Was machen die Schauſpieler? Wo treiben ſich jetzt ihre noch unausgebrannten Schaffensluſt-Veſuve herum? Paßt auf mit euern ſonnigen Übermüten und Begeiſterungsflammen. Hier ſtehen bereits Leute mit ſpitzigen Waſſerſchläuchen, will ſagen Schreibfedern hinter dem Ohr in Reih und Glied, um euch eins anzuſpritzen, wenn ihr der Meinung ſeid, es zu ſchön gemacht zu haben. Wo iſt die Jugend, wo ſind die unentdeckten Talente, und wo reiſen, wenn es gefällig iſt zu ſagen, gegenwärtig die hoch- und niedriggeborenen Herren Dramaturgen herum? Ich glaube, ich ſehe einen von ihnen in Kopenhagen am Arm einer hübſchen Dirne in der belebten Straße auf- und abſpazieren. Sie ſollen ſich in Acht

nehmen, damit sie keine Dämpfer aufgesetzt kriegen. Diese sommerlich üppige Welt wird nun bald wieder gottlob ein Ende genommen haben, was ich fragen wollte: Wann ist die erste gewichtige Premiere, an welchem Tag wird sie stattfinden und wird sie aufregend sein? Ich hoffe es, denn ich gehöre zu den Leckmäulern, denen eine Premiere womöglich eine Schmauserei sein muß. Ich will nicht gerade behaupten, es freue mich, wenn ein Dichter verzischt und verworfen wird, aber ich freue mich trotzdem, denn das Beklagenswerte freut immer. Wann wird sich zum ersten Mal der Vorhang erheben, um auf Erhebendes herabblicken zu lassen? Wirds viel Erhebendes geben? Ich hoffe gern, es werde sodann hin und wieder auch etwas Entwürdigendes zu sehen geben, etwas sozusagen Schamloses, da es doch nun einmal zu den geheimen Lüsten des Theaterbesuchers mithinzugerechnet werden muß, wenn es einem gestattet wird, daß man genügende Ursache habe, zu erröten. Die Sache muß ein wenig kribbeln und krappen, sonst wirds langweilig, und es gibt ja immer Menschen, die das gern haben, und es gibt immer Menschen, die leicht geneigt sind, alles sogleich langweilig zu finden. Haben die Theatermaler ihre Pinsel gehörig geputzt während der Ferien? Ist Öl in den Lampen? Sind bezüglich der Beleuchtung neue Erfindungen gemacht worden? Das ist aber vielleicht bedeutend weniger wichtig als die bange Frage, wie es mit den Geberden der Schauspieler stehe. Hoffentlich hat sie sich der eine oder der andre der in Frage Kommenden an den Ecken ein bischen abgeglättet, und was die edle Zungengeläufigkeit betrifft, so erwartet man dieses Jahr Wunderdinge:

Daß mich die Nacht verschlang! Mir unbewußt
im Mondschein bin ich wieder umgewandelt.

Sind die Degen geschliffen, die Knöpfe geputzt, die Steine gehauen, die Bänke gezimmert, die Vorhänge bemalt, die Leisten vergoldet, die Hemde geplättet, die Manieren gereinigt, die Köpfe gewaschen, die Leiber gestählt, die Sinne frisch, die Schuhe ganz und die Herzen in Ordnung? Wollens annehmen. Wie werden die Herren auftreten? In Rüstungen oder im Jakettanzug? Und die Damen? In Kleidern von Samt oder in Reformröcken? Schließlich ist es ganz gleichgültig, wie sie hervortreten, wenn sie nur aufzutreten wissen, das ist es, worauf es, glaube ich, wenn ich dermaßen, wie ichs jetzt tue, erfinderisch in die Luft starre, ankommt.

Ich schlich erschöpft in diesen Garten mich,
und weil die Nacht so lieblich mich umfing — —

Schön, was? **Robert Walser**

Das straßburger Theaterjahr

In der Stadt der getrüffelten Gänseleberpasteten gibt es kaum ein schwerfälligeres, rückständigeres Vehikel als unsern guten alten Thespiskarren. Ich glaube, sein Führer, Direktor Maximilian Wilhelmi, atmet allemal erleichtert auf, wenn er mit ihm glücklich den Kreislauf eines Jahres beendet hat. Ideale Schlagworte, wie Kulturmission, Schaffung von Bildungswerten, Geschmacksveredlung, sind ihm längst Schall und Rauch geworden. Nur immer so fortwursteln! Trotzdem ließe sich hier mit den vorhandenen Kräften viel mehr machen; sogar das straßburger Publikum, ein selten sprödes, begeisterungsarmes Menschenmaterial, ließe sich warm kriegen, wenn wir den richtigen Mann an der Spitze des Stadttheaters hätten. Vor drei Jahren machte der Zufall Wilhelmi, den bisherigen vorzüglichen Charakter-

darsteller, zum Direktor. Weder ihm noch uns zum Heil! Er hat auf unsre Kosten trübe Erfahrungen gesammelt und hat es mit unfehlbarer Sicherheit verstanden, keinen der in Betracht kommenden Faktoren zufrieden zu stellen. Weder die Wahl noch die Behandlung seiner Mitglieder verrät den Kunst- und Menschenkenner. Das Repertoire aber, besonders im Schauspiel, ist öde und leer wie der Weltenanfang. Alle wirklich bedeutenden Neuheiten der letzten Jahrzehnte werden mit Treffsicherheit umgangen. Die Wogen des literarischen Lebens werfen keine Kreise mehr in diesen stillen Winkel. Mit dem ‚Weg zur Hölle', mit ‚Bis früh um fünfe' und dem nicht minder geistesarmen, wenn auch schön hergerichteten Aufsitzer ‚Nachtkritik' von Rudolf Presber werden hier nahezu die Kosten der Unterhaltung für eine ganze Saison bestritten. „So leicht habe ich es nicht," mag manch ein Schmierendirektor denken. Weiter gab es einen Zyklus, der in zehn Aufführungen den Entwicklungsgang des deutschen Lustspiels von Lessing über Kotzebue und Benedix zu Schnitzler demonstrierte. Bei dem unrichtigen Namen heraufbeschworen, tauchten ehrwürdige Schatten für einen Abend auf und versanken wieder. Viel Mühe um nichts!

Was das Personal des Stadttheaters betrifft, so wäre es undankbar, zwei glückliche Errungenschaften des letzten Jahres zu übergehen: Max Schiefer, den Bonvivant, und Clewing, den jugendlichsten Liebhaber, die typischsten Vertreter von Bolz und Bellmaus. Hoffen wir, daß uns die Zukunft noch einen ebenbürtigen Charakterdarsteller und einen wirklichen Helden beschert. Und Hoffnung ist ja so süß, singt Carmen.

Röbbeling aus Mannheim, der jüngst als Egmont gastierte, ist der kommende Mann nicht. Ihm fehlt zum Helden der Reiz einer überlegenen Persönlichkeit. Diese Egmont-Aufführung, an der so ziemlich alles mitwirkte, was durch eine langjährige Wirksamkeit Anspruch auf das epitheton ornans ‚unser' hat, war typisch für die wohltemperierte, achtbare Mittelmäßigkeit, mit der man sich bei uns begnügt. Aus dem Clärchen von Margarethe Conrad würde freilich ein tüchtiger Regisseur noch etwas machen, wie ja auch aus ihrer Vorgängerin Paula Somary in Berlin etwas geworden ist. An Frau Krüger-Michaelis (Orsina, Adelheid in den ‚Journalisten') fesselt das in der Tiefe berauschend wohlklingende Organ. Philly Schroth, ein richtiges Philinentemperament, könnte gewiß mehr als meistens Repräsentationspartien wurstig und würdig herunterhaspeln.

Wäre sonst noch etwas über das straßburger Theaterjahr zu sagen? Richtig, wir haben ja noch den Verein zur Pflege der modernen dramatischen Kunst, oder vielmehr: wir hatten ihn, denn er hat nach einem glücklichen Anlauf kläglich geendet. In der ersten Zeit seines Bestehens hatte der Verein leichtes Spiel. Für Straßburg war nicht mehr als alles neu; mit den Erstaufführungen der ‚Jugend' und der ‚Weber' waren billige Lorbeeren zu erringen. Als es sich dann darum handelte, durch Auswahl der Neuaufführungen Geschmack und Kenntnis des modernsten Dramas zu betätigen, erlebte man ein blutiges Fiasko. Anstatt gesunder, guter Dramen führte man Grotesken auf, und den Schluß bildete Herbert Eulenbergs deutsches Schauspiel ‚Münchhausen'. Dieser Verein, dessen Tätigkeit in einer Persiflage seiner Ziele bestand, verdient in einer Extranummer des Simplizissimus verewigt zu werden.

Fafner

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lesson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
29. August 1907
III. Jahrgang Nummer 35

Rede über Hofmannsthal/ von Emil Geyer

Die ‚Rede über Hofmannsthal' von Rudolf Borchardt (Leipzig, Julius Zeitler) wird als klassischer Ausdruck einer neuen Gesinnung bleiben. Nicht gerade deshalb, weil ihre Aufstellungen und ihr bewegender Wille durchaus selbständig und originell wären (was an sich schon dieser Gesinnung widerstreiten würde), sondern weil sie im wesentlichen die reife, geklärte, endgültige, sichere Fassung gibt von Forderungen, weil sie sattes Destillat, durch den Filter einer starken instinktsichern Persönlichkeit gezogen, ist von durcheinanderklingendem, mit sich selbst noch nicht völlig einigem, oft noch trübem, oft noch zu starr beschränktem Wollen. Ihr Verfasser ist in manchem Bezug glücklicher Repräsentant einer zweiten Generation, die in der schönern Lage ist, die kämpferische Einseitigkeit, die immer viel von Krampf hat und darum die reine Schönheit vermissen läßt, nicht mehr zu brauchen, und die vielfachen Strebungen, an denen Unruhe und Über-das-Ziel-schießen und Verblendung und Irrtum auch und Schweiß des Ringens haften, zu einer neuen Harmonie schöpferisch zu steigern. Diese Gesinnung hat natürlich die Blutfarbe des heißen und überquellenden, sich verschwendenden Herzens, das Nietzsche heißt, das der nährende Quell aller neuen Werte der Distinktion ist. Sie nimmt das Schaffen und das große Pathos Georges auf. Sie fühlt sich blutsverwandt mit den großen Zeiten unsers Schrifttums und deren Ethos. Und sie nimmt Hofmannsthal in glühender Verehrung für sie in Anspruch als geborenen Träger, als Beherrscher und Erfüller ihrer. Diese neue Gesinnung ist Vornehmheit, und die Rede über Hofmannsthal spiegelt im wesentlichen die Ausstrahlungen dieses ethischen Ideals wieder, insofern sie den geistig sozialen Bezirk des Schrifttums, oder besser: Dichtkunst und Dichter betreffen. Und ihr Zeuge ist Hofmannsthal.

Wer ist Rudolf Borchardt? wird man fragen. Man sollte ihn eigentlich schon kennen. Ich meine nicht gerade aus jenen in Zeitschriften wie die ‚Insel' oder Zeitlers Almanach abgedruckten Sachen: Versen von einem ungemeinen und erlesenen Formwillen. Wohl aber aus dieser meisterhaften

Übertragung des Platonschen Dialogs, der ‚Lysis' heißt, und der zu einem Buch vereinigt ist mit Borchardts wunderschönem ‚Gespräch über Formen', erster Gestaltung seiner Gesinnung und schon mit allen Tugenden seiner großen und reichen Prosa. Und ganz vor kurzem hat er der Öffentlichkeit im ‚Buch Joram' ein Gedicht übergeben, so reif und rund, von so adliger Formung, von einer so stolz-sichern Haltung und Geberde, mit allen Merkmalen der Ausnahme, die nur jenem eignen, der ersten Ranges ist.

Es ist hier, in einer Zeitschrift, die dem Drama und dem Theater gewidmet ist, nicht der Ort, sich einläßlich über die Erscheinung Borchardts zu verbreiten. Und selbst die ‚Rede über Hofmannsthal' kommt an dieser Stelle nur in Betracht, soweit sie den Dramatiker Hofmannsthal angeht. Nur in wenigen Sätzen seien die Antriebe angedeutet, aus denen sie entstanden, und die Gestalt, zu der diese sich runden. Jene wurzeln in einem Grundverlangen, dem Verlangen nach neuen Sicherheiten. Fort von jenem Relativismus, der über den Beziehungen jegliche Substanz hinweggeleugnet hat! Fort von jener Gerechtigkeit und jenem Historismus, die ‚sinnlos sind den Tendenzen der Zeit gegenüber', zu denen jeder sich zu stellen hat, um das Gleichgewicht zu finden zwischen sich und der Welt! Das Wort Hofmannsthals ist für Borchardt Verpflichtung: Man habe sich den Erzeugnissen neuerer Dichter absolut gegenüberzustellen, mit keiner andern Intention als der, ein gehobenes Menschliches darin zu finden, woran sich unbedingt teilnehmen lasse! Ablehnung der ‚Anregung' zugunsten lebendigen Antriebs, Ablehnung anmaßlicher Analyse zugunsten des Gefühls, daß Form inkommensurabel und Geheimnis ist.

Die ‚Modernität' ist anarchisch und darin nur Ausdruck der anarchischen Gesellschaft. „Sie haßt jede Notwendigkeit, die Form, jede Strenge, die Gattung, jede Reinheit, den Typus. Sie schafft vermischte Form und nennt sie ‚Nuance', zerrissene Form und nennt sie Skizzen, Gedichte in Prosa, freie Rhythmen — Zwittergattungen und nennt sie ‚Dokumente', ‚Impressionen', ‚Phantasien', ‚Stimmungen', ‚Tragikomödie'. So wird in jedem Bereich der Bastard ihre Lust, Bastardierung ihr wesentliches Geschäft, und sie vollendet es, indem sie, durch Millionen Äste verbreitet, in Millionen Adern aufsteigend, alle Gründe verspült, alle Wehren stürzt, die heiligen Grenzen auslöscht, mit denen die Sphären des Daseins sich schwebend von einander halten, und über der verschwemmten Welt durch hybride Geschlechter sich durchweg befestigt. Als anarchische Literatur schafft sie den Literaten, als anarchische Gesellschaft den Snob, als anarchischen Salon sein widriges Gegenstück, die Anschmeckerin, als anarchische Wissenschaft den Historiker ohne Geheimnis, den Schriftsteller mit gesunkener Manier, als anarchisches Theater den ‚naturalistischen' Schauspieler, als anarchische Religion karikierte Gemeinden, als anarchische Kritik den Hin-und-Her-Läufer, den ‚impressionistischen Kritiker', den Seelenschlüpfer, den Parteimakler auf dem Stuhle des Richters."

Diesem Zustand der Zeit steht Stefan George als Richter und großer

Widerspruch gegenüber, gegen die Zuchtlosigkeit die Zucht, gegen die Formlosigkeit der strengste Formwille, gegenüber der Traditionslosigkeit das Blutsband der Überlieferung, gegenüber der Physiognomielosigkeit der ‚Typus des Dichters' mit der bewußten Gebärde des Dichters im Leben, die Einheit des Lebens mit dem Werke. Nicht ohne daß Borchardt jene von George geforderte gewaltsame Formung des Lebens durch die Kunst ablehnt.

Und der andre, der sich dem Anarchischen der Zeit und der Literatur gegenüber schon in seinem ersten Auftreten durch Haltung, Stil und Ethos als Herr kennzeichnet, der, selbst am Problematischen der Zeit, wie jeder, teilhabend, es bezwingt und zur Kultur sich entscheidet, ist Hofmannsthal.

Kaum jemals ist ein Dichter von einem Mitlebenden so groß erfaßt, so wahrhaft produktiv erlebt worden, wie Hofmannsthal von Borchardt. Er muß freilich der heiligen Not und Unsicherheit des Jünglings ein Unerhörtes an Glück und Befestigung gewesen sein, brünstig ergriffenes Gleichnis des eigenen dunklen Ethos und des noch zagenden Formwillens.

Borchardt führt uns gleich in jenes zentrale Erlebnis, das im Schaffen des ersten Hofmannsthal mannigfach abgewandelt sich formt, oder besser: in jene distinguierende Beschaffenheit seiner Seele, die sich in seinem frühen Theater, den Dramen der ‚moralischen Gruppe', mehr oder minder monologisch mitteilt: im ‚Gestern', dem merkwürdigen Vorspiel der Reihe, im Tizianfragment, im Tor und Tod und im Kaiser und der Hexe. Er benennt es mit verschiedenen Namen, er weiß diese Antithese zwischen ‚Lebensentbehrung und Lebensüberfluß' mannigfach zu deuten. Am tiefsinnigsten mit der Erkenntnis vom Erbe als seelischem Verhängnis, das zugleich Distinktion und Herrschaftlichkeit der Haltung ist. ‚Unerfahrene Farben des Verlangens' und der ‚Schmelz des ungelebten Lebens', wie es im Prolog zum Tizian heißt, und ‚altkluger Weisheit voll und frühen Zweifels, mit einer großen Sehnsucht doch, die fragt'. „Die Erfahrung heimlich bildender Jahrhunderte steht hinter diesem Verlangen, mischt seine Seele und ordnet sein Schicksal; dies Leben, individuell ungelebt, ist in diese Seele aus Ahnen des Tuns und Denkens, des Zufügens und Ertragens vorgelebt hinübergeflossen, keine Geschicklichkeit, keine Herrschsucht war dämonischer ererbt als dies Ethos." Wie dieses Verhältnis zur Vergangenheit als Verhängnis empfunden wird, dafür hat Hofmannsthal in jenem Prolog tiefsinniges Gleichnis geformt. „Die sprechende Seele (des Dichters) steht gegen die unbewußte Erfahrung von Jahrhunderten, der sie den ‚Gehalt in ihrem Busen und die Form in ihrem Geist' verdankt, wie der Page des Prologs gegen das Bild des längst verstorbenen Infanten, der ihm zur dunkelbedeutenden Ähnlichkeit der Züge noch Blick und Miene, Gebärde und selbst Aktion aufzwingt und ihm für die Dauer einer erbangenden Minute das mindeste Lebensrecht des Armseligsten, das eigene unteilbare Sein und Nie-Zuvor-Gewesensein, Persönlichkeit entreißt." Und „der Schein eines kampf- und müheloſen Verhältnisses zu den Dingen wird ihm an den Dingen selber zum Dämon, entreißt ihm mit der Mühe den Erdensegen der Mühe, mit

der Dumpfheit des Kampfes das Ergreifende des Werdens, mit der Verwundbarkeit des Instinkts sein menschlichstes Teil". Dieser Zwiespalt wird ihm Schuld, Schicksal, Notwendigkeit, Unaussagbares und Geheimnis, das ‚tausender Gestalten mächtig' ist, wird ihm eine große Form des Lebens und Grundgefühl des Lebens, das er in den verschiedensten Antithesen als Kunst und Leben, als Schein und Sein, als Wahrheit und Lüge des eigenen Daseins immer neu zu bilden sucht. Es ist dies, noch nicht in der Tiefe gefaßt, schon das Thema von ‚Gestern': „Das Gedicht ist monologischer Natur, das klagende Geständnis eines problematischen Zustandes, der im Grunde mit dem ganzen unendlich hohen Ernste der Jugend empfunden, aber durcheinander schamhaft und rednerisch, bitter und sophistisch, mit Qual und offen leichtfertig ausgesprochen wird, wie von einem außerordentlichen Kinde, das der Worte zu früh Herr geworden ist, und während es ihren Ton und ihr Gewicht vorauszuermessen noch nicht gelernt hat, aus der bloßen leichten Gewalt des Sprechers einen innern Rausch, Mut, Übermut, den verhängnisvollen Schein der Herrschaft über das Leben empfängt."

Erbe als Distinktion, Kunst als Auszeichnendes und Abschließendes gegen das dumpfe und rohe Leben, aber mit der Sehnsucht danach beschwert, „der vergitterte Garten über der lebensdumpfen Zauberstadt als Grundvision": so ist jenes Grundverhältnis zum Leben im ‚Tizian' abgewandelt. Die Konzeption des Gedichts ging freilich auf ein Größeres und Weiteres, sollte nicht blos Spiegelung dieses subjektiven Zustandes sein, sondern ein großes Bild der Welt und alles Menschlichen, zusammengeballt und herausgetrieben in einer schicksalhaften Nacht des Untergangs, einige Stunden höchsten Lebensüberschwangs in Lust und Schmerz, denn die Pest, die hinter den goldnen Gittern von Tizians Gärten wacht, sollte eindringen und mit ihr die Gewißheit unmittelbar bevorstehenden allgemeinen Sterbens.

Im Tizianfragment ist jenes Grundthema positiv gewendet: als solches eine Bestätigung einer Generation „in ihren höchsten innern Zuständen". Negativ und tragisch, seine tiefen Abgründe enthüllend, gewinnt es typische, von aller Singularität des Subjektiven gereinigte Gestalt im Tor und Tod — dazu wieder das positive Gegenbild im Kaiser und der Hexe: Claudio der Lebensunfähige mit der ohnmächtigen Lebenssehnsucht und der junge Kaiser der Lebenssieger, der Heilbare, der sich aus siebenjähriger Verstrickung in schauerlicher Buhlschaft befreit. „In Claudio hat sich eine ganze Generation erkannt und ist seinen Tod gestorben, wie hundertzwanzig Jahre zuvor die Ahnen des Werther gestorben waren, sie hat sich im Kaiser geheilt, wie die vergangene in Orest und Faust zum Leben überging, und in dem erschütternden Gebete des Entsühnten den eigenen Schmerz und Wunsch mit der Mutterstrenge der Erde ausgesöhnt. Seit Werther und Faust und etwa dem Roquairol im ‚Titan' ist Claudio der erste deutsche Typus eines Lebenszwiespaltes, wie nur höhere Gesellschaften ihn ausbilden und sich angleichen können."

Außerordentlich ist, was Borchardt über das Formale, wenn man davon

als einem Getrennten sprechen darf, von den technischen Problemen zu sagen hat; wie er alles als eine Einheit empfindet, Ethos und Gestalt, Persönliches und Generation, Weltgefühl und Stil und Kultur, wie er die Formen als Ethos, wie er das Ethos als Form spürt und deutet. Wie die Herrschaftlichkeit der Persönlichkeit Hofmannsthals in gleicher Weise sich in der Strenge und Unerbittlichkeit gegen sich selbst und den Zwiespalt in seiner Brust, wie in der ‚stilschaffenden Entfernung gegen das eigene Leben', wie in der Treue und Verpflichtung gegenüber den festen, klassisch vorgeformten Gattungen der Dichtkunst und allem ehrwürdigem convenu äußert, deren sich zu bedienen aber auch sein gutes und großes Recht ist. So übernimmt er, zum Beispiel, im Tor und Tod Haltung und Geste der Faustmonologe und darf und muß sie übernehmen.

Denn Allgemeingültiges wird nicht mit einem anmaßlichen Neubeginnen der Welt erreicht, sondern durch Verwaltung des „an Masse so geringen wie an Gestalt unendlichen Vorrats mächtiger und ganz einfältiger Formen", die das Genie „durch den Einklang des Eigenen mit dem Ewigen" immer wieder neu bekräftigt. Wundervoll, wenn er die Form des reliefmäßigen Längendramas — im Gegensatz zum Shakespeareschen Tiefendrama — aus der Natur des geschilderten Weltgefühls entwickelt, das eine „begrenzte Erfahrung mit unbegrenzter Ahnung", ein subjektiver Zustand, die Seele monologisch auf einem flächigen Hintergrund gespiegelt.

Und wie spricht er von Komposition, mit welcher plastischen Kraft, wie lebt in ihm Musik des Verses und erzeugt wieder Musik. Hier einige Sätze aus der herrlichen Stelle, die von jener wundersamen Rede des Giannino im ‚Tod des Tizian' handelt: „Den Zauber dieser Reden werde ich vor Ihnen nicht zu zergliedern suchen. Was die Elemente ihres Stils konstituiert, kann späterhin in einem größern Zusammenhang angedeutet werden. Hier muß es genügen, daß sie in die Zeit mit einem gänzlich neuen und nie zuvor vernommenen Ton eingetreten sind und, was davon nicht zu trennen ist, ein neues Gefühl des Lebens und der Welt mit einer Gewalt ohne gleichen verkündigten. Tritt dies letztere besonders in jenen Wechselversen hervor, an denen die Knaben ihr inneres Dasein als Geschöpf von Tizians Kunstgewalt begreifen und ein Bild zugleich seiner äußern Kunst und ihrer seelischen Welt, eine Einheit von Landschaft und Menschenlos, von Schönheit und Schicksal unbegreiflich wundervoll entfalten, so stellt die Versreihe, in der Giannino seine Erinnerung an eine schöne Nacht ausspricht, seit Goethe das erste klassische Beispiel einer gegliederten, dichterischen Rede im Drama dar und macht fast mit einem Schlage all das Dürftige, Klanglose, Geborstene und Brüchige vergessen, was den Raum der deutschen Dichtung inzwischen angefüllt hatte, wie Steinschotter einen trocknen Bach. Zum ersten Male wieder hatte ein deutscher Dichter Atem genug, einen reinen Vortrag im starken Affekte zu unterhalten, zu steigern und zu enden; zum ersten Male wieder war ganz augenscheinlich der Vers sein natürliches Kleid, statt einer aufgezwängten, geplatzten und schiefgetragenen Konvention . . ." „Hier

sang nicht der Vers, sondern der Satz selber, hier bestimmte die instinktive Ökonomie, die den großen Künstler macht, die Grenze der lyrischen Periode, bewies sich im Abbrechen und im Einsatze, im Wechsel des Bildgebenden und des Durchseelenden, und führte den trunkenen Jubel mit einer heimlichen Sicherheit, einem Maß, einem Takte und zugleich einer lächelnden Leichtigkeit, der sich nirgends, auch bei Goethe, ein deutsches Gedicht vergleichen läßt. Analogien bietet dagegen die deutsche Musik. Sie kennen alle jene höchsten Momente Beethovens, die uns in tiefer Seligkeit fast zittern machen, ob dies weiter zu entwickeln, dies höher zu steigern, dies zu überbieten und zu krönen sei — und Sie alle haben seine nächsten Momente erlebt, haben immer goldenere Tonfluten auf Fluten herunterstürzen fühlen über goldene Treppen und sind verstummt und erblindet gewesen mit dem letzten Ton im Ohre, der letzten Bezeugung seiner Übermacht. Nehmen Sie hinzu eine Weisheit des Auges und der Sprache, die das Vage und Schwimmende nicht vag und schwimmend ausspricht, wie von je die Pfuscher getan haben, sondern mit deutlicher, selbst herber Linie zeichnet, einen Reichtum, der sich in Abschattungen des Ausdrucks mühelos ausgibt, eine Reizbarkeit des aufnehmenden Sinns, der das Winzige so wenig wie das Maßlose entgeht, einen Tiefsinn, der beides durch beides deutet, und die musische Gewalt, die es in Musik verschmilzt, und Sie werden begreifen, mit welch ungläubigem Entzücken die Genießenden ihrer Zeit diese Blätter aus den Händen eines jungen Menschen anzunehmen fast gezaudert haben."

Überfluß ist in Borchardt, eine überquellende Geistigkeit und Bildkraft, von einem ungemeinen Gegenstand und vom heiligen Eros zum Rauschen und Strömen gebracht. Was hier in Andeutungen und Zitaten versucht wurde, kann keinen Begriff geben. Denn seine Vision Hofmannsthals hat alle Notwendigkeit und Unzerlegbarkeit des höchst entwickelten Organismus. Sie kann nicht den ganzen Begriff Hofmannsthal geben, sie vermählt einen Teil seines Umfanges mit innerlichsten Tendenzen des Borchardtschen Wesens, die aber den Vorzug haben, sich mit hohen und dringenden Wünschbarkeiten unsers Geschlechts zu decken. Natürlich kann Borchardt diese in Hofmannsthal und damit Hofmannsthal selber nur absolut und unbedingt sehen, wenn anders er nicht sich selbst negieren will. Es ist jene Art der Kritik, die Nietzsche als die lebensteigernde in einer ‚Unzeitgemäßen' der antiquarischen und pseudogerechten Gesinnung entgegengestellt hat. Sie hat alles gute Recht auf Emphase.

Freilich, in der Gestalt, wie sie jetzt vorliegt, ist die Rede nur ein wunderschöner Torso, denn mit der Betrachtung von Tor und Tod bricht das Buch jäh ab. Und das Ganze mußte, obwohl die Rede schon im Jahre 1902 gehalten wurde, noch, wie eine disponierende Übersicht an einer Stelle und eine zweite Andeutung es in Aussicht stellen, die Dramen des ‚Theaters in Versen', das ‚Zwischenspiel', das Alkestisfragment und den veröffentlichten ersten Akt des ‚Bergwerks von Falun' mit begreifen und schließlich die ästhetische Betrachtung in das Ganze der Kultur, wovon sie

ausgegangen, wieder einmünden lassen. Wie ich höre, hat der Autor auch deshalb die Einziehung der Auflage veranlaßt, der eine neue vollständige Ausgabe folgen soll.

Wer, wie der Verfasser dieser Anzeige, selbst Hofmannsthal aufs tiefste lehenspflichtig, durch Rudolf Borchardt so stark versichert und in vielem geweckt worden ist, kann nur wünschen, dieses Manifest neuer Klassizität möge bald in vollendeter Gestalt sein objektives Dasein, reinigend und zeugend, wieder beginnen.

Lyrische Anthologie

An dieser Stelle werde ich von Zeit zu Zeit ältere Gedichte veröffentlichen: vortreffliche Gedichte von Verschollenen und wenig gekannte vortreffliche Gedichte von Berühmten. Unser Eigentum an guter Lyrik, wenn man hierzu nicht nur die ganz seltenen höchsten lyrischen Bildungen rechnet, ist beträchtlich. Freilich ist es nicht so umfangreich, wie die Geibel- und Rittershaus-Gläubigen annehmen, und es ist nicht groß genug, daß wir gediegene lyrische Stücke ohne weiteres entbehren können.

Ernst Lissauer

Mittag/ von Adolf Schöll

Wie still die Luft, das Laub wie schlummermüd,
Der Buchenstamm, an den ich lehne, glüht.
Gefilde ruhen unten meilenbreit
In schattenloser Sonnenhelligkeit.

Am nächsten Hügel schläft, vom Quell gekühlt,
Ein Schnittersmann, ins Gras hineingewühlt,
Und über Flurenschimmer schleicht ein Hauch
Von ferner Wiesendörfer leisem Rauch.

Des lichtbetäubten Landes weiten Raum
Füllt einzig aus ein grenzenloser Traum,
Und ausgespannt in all die heiße Ruh,
So weit die Seele reicht, so weit bist du!

Adolf Schöll (1805—1882) hat verschiedene Werke über die antike Literatur verfaßt. Von 1843 ab lebte er in Weimar, von 1861 bis zu seinem Tode als Oberbibliothekar. Die große Sammlung von Goethes Briefen an Frau von Stein wurde von ihm herausgegeben. In frühern Jahren stand er in Beziehungen zu Mörike, Eichendorff und Chamisso, in spätern Jahren zu Hebbel. Er sammelte seine Gedichte erst 1879: Gedichte aus den Jahren 1823—1839 (Leipzig, S. Hirzel). Das Gedicht ‚Mittag' stammt aus seiner ersten Zeit; es findet sich in dem Zyklus: Jugendlieder, 1823—1828.

Das Theater in Stuttgart/ von Fritz Ph. Baader

Stuttgarts Hoftheater befindet sich seit einem Jahr in der seligunseligen Stellung des Monopols. Vordem wars anders: Wir hatten noch ein modernes Theaterchen; recht abseits zwar vom Wege, auch taugte es nicht viel, denn es ermangelte der künstlerischen wie finanziellen Hilfsmittel und fristete ein Dasein von heute auf morgen. Dennoch tat es indirekt zum mindesten seine Schuldigkeit. Es war doch so etwas wie eine ‚Konkurrenz', oder man schien es wenigstens an der leitenden Stelle der Hofbühne als solche zu nehmen. Die kleine Bühne an der Heusteigstraße machte nämlich verzweifelte Anstrengungen, das spröde und träge Schwabenpublikum zu sich heranzuziehen. Beinahe allwöchentlich brachte sie eine andre Novität heraus: neben dem allgemein gangbaren Marktschund und sensationellen Tendenzstücken (wie den ‚Brüdern von Sankt Bernhard') oder mehr und minder zweifelhaften französischen Schwank-Importen auch Arbeiten, die man ernst nehmen konnte; so hat zum Beispiel der Schwabe Lilienfein auf diesem Wege seinen ‚Berg des Ärgernisses' bei den Stuttgartern eingeführt. Da wollte die Hofbühne natürlich nicht zurückstehen. Und da der liberal empfindende königliche Protektor der Moderne im weitesten Sinne hold ist, war an Novitäten kein Mangel. Nieten waren natürlich, wie überall, genug darunter. Aber man hatte immerhin das angenehme Gefühl, einiges von dem, was so auf den großen Märkten draußen gerade im Kurse stand, auch bei uns begrüßen zu dürfen. Das scheint, seitdem das Residenztheater selig entschlafen ist, anders geworden zu sein. Man hat es nun nicht mehr nötig, nach links zu schielen. Man legt sich zwar nicht gerade auf die Bärenhaut, aber man schreitet eben doch ein gut Teil gemächlicher aus. Die Leute haben ja jetzt nichts andres mehr; sie gehen auch so ins Theater; ihre Ansprüche sind gering, ihr Urteil noch geringer. Der Stuttgarter im allgemeinen ist konservativ im schlimmsten Sinne des Worts. Schwerflüssig hält er an seinen Gewohnheiten fest. Rasche Begeisterung für neue Erscheinungen am Horizont der Kunst ist nicht seine Sache, und das Altgewohnte scheint ihm im allgemeinen auch das Gute. Er hat seinen erklärten Dichter: Schiller. Wer über ihn und seine Gottähnlichkeit omnibus in rebus auch nur den kleinsten Zweifel zu hegen wagte, dem wäre Steinigung gewiß. Er hat seine erklärten Lieblinge unter den Darstellern; sie feiert er zur rechten Zeit mit Ovationen und grünem Gemüse, indes nicht allzu laut; ein Zuviel der Begeisterung schiene ihm von Übel. Wer aber nicht der gleichen Überzeugung ist, ist ein unfruchtbarer Nörgler. Im übrigen gilt ihm das Einheimische nichts, und was von außen kommt, wird mit abwartendem Mißtrauen aufgenommen. Für das Tagesbedürfnis genügen neben den Schillerschen Dramen, die man, ob sie schlecht, ob gut gegeben werden, mit gleicher Ehrfurcht hinnimmt, die

‚Lustige Witwe', ‚Alt-Heidelberg', ‚Husarenfieber', oder Studentenstücke vom Schlage der ‚Alma mater'. Mit diesen Stücken allein hätte die Bühnenleitung zur Not den ganzen Winter über ihr Haus füllen können. Denn so etwas wie ein interessiertes Theaterpublikum oder ein literarisches Leben gibt es in der Stadt am Neckar nicht. Die paar Journalisten und Schriftsteller, denen es wohl darum zu tun wäre, genügen nicht, dergleichen anzufachen. Sie leben im Verborgenen mit ihren Wünschen, im engsten Freundeskreis. Die einzige derartige Vereinigung, der ‚Literarische Klub', ist mehr ein gesellschaftlicher Zirkel und eine Beweihräucherungsgesellschaft auf Gegenseitigkeit für schöngeistige Dilettanten, denn eine irgend ernst zu nehmende Institution. Bliebe der Goethebund. Er hat manch Beachtenswertes für die Popularisierung des Theaters geleistet, gibt auch seinen Mitgliedern jährlich drei bis vier Vorstellungen mit einem meist gut gewählten Repertoire. Aber er ist einerseits zu eng mit der Hoftheaterleitung verbunden und auf sie angewiesen, um eigenständig und reformierend wirken zu können, anderseits wiederum in dem stagnierenden Gesellschaftsgefüge eine nicht zu brechende Macht und, wie die Erfahrungen des Vorjahres dem, der es noch nicht wußte, klar gemacht haben, eine Macht, an der als lästig empfundene Kritiker sich erbarmungslos den Schädel einrennen. Auch eine ‚Stuttgarter Freie Bühne', mit ähnlichen Tendenzen etwa wie der münchner ‚Akademisch-dramatische Verein' seligen Angedenkens, ist im Berichtsjahr auf den Plan getreten. Ihre bisherigen Leistungen berechtigen indessen zu keinerlei positiven Hoffnungen für die Zukunft. Der Vollständigkeit halber müßte nun eigentlich auch noch ein andres Kapitel aufgeschlagen werden, das der stuttgarter Theaterkritik. Worüber ich aber aus naheliegenden Gründen lieber schweige.

Das wären so etwa die äußern Faktoren, die für unser stuttgarter Schauspiel — von der Oper sehe ich ab — in Betracht kämen. Ihnen gesellen sich innere, für eine gerechte Beurteilung der Lage nicht weniger bedeutsame zu. Zunächst: Unsre Hofbühne ist von der Krone weniger reichlich dotiert, als die mancher andern Residenz. Ökonomisches Haushalten mit den vorhandenen Mitteln, wenn nicht Sparsamkeit, lautet darum das erste Gebot für die Bühnenleitung. Das färbt natürlich auf die möglichen Gagensätze und damit auch auf die Qualitäten des Darstellungspersonals ab, dem ein ziemlicher Prozentsatz von Neulingen beigemischt zu sein pflegt. Das gebietet aber auch, dem reinen Geschäftsinteresse breitern Raum zu gönnen, als den sicherlich vorhandenen ernsten künstlerischen Intentionen der maßgebenden Persönlichkeiten und der Arbeitskraft und dem Arbeitseifer des Instituts und seiner Mitglieder entspricht. Dem Schauspiel ist ohnehin ein geringerer Raum gegönnt in der Zahl der Spielabende als der teuern, beim Publikum beliebtern Oper. Überdies müssen sich Schauspiel und Oper in die Interimstheaterbühne und ihre beschränkten Proberäume teilen. Denn das Wilhelmatheaterchen in Cannstatt, in dem teilweise gespielt wird, kann ja nur für Salonstücke in Betracht kommen; das große

Drama erleidet dort, so oft es in der Not dorthin verpflanzt wird, lächerliche Einbußen. So entfallen, rechnet man ‚Husarenfieber', ‚Alt-Heidelberg' e tutti quanti ab, auf das ernst zu nehmende Drama kaum hundert Vorstellungen in der Saison, und damit sollen nun alle Ansprüche, die die klassische wie zeitgenössische Dichtung zu stellen berechtigt ist, erfüllt werden.

Daß unter solchen Umständen sorgfältig abwägender Eklektizismus doppelt not täte, liegt auf der Hand. Nicht die Vielheit der Erscheinungen, sondern die Gediegenheit und Tüchtigkeit dessen, was erscheint, hinsichtlich der Stoffwahl wie der darstellerischen Durcharbeitung, wären die Grundbedingungen für eine gedeihliche künstlerische Wirksamkeit. Aber gerade hierin ist im letzten Spieljahr besonders viel gesündigt worden. Der kritische Beobachter und der in die Interna nicht Eingeweihte hatte den Eindruck absoluter künstlerischer Zerfahrenheit, Zielloſigkeit, ja eines bedauerlichen Gegenspiels von Kräften, die füglich an einem Strange hätten ziehen müssen. Dieser Eindruck war um so stärker und befremdender, als zu Beginn der Spielzeit in Preßnotizen eine Reihe von Versprechungen, die nie gehalten wurden, gemacht worden waren und das Spieljahr mit einigen beachtenswerten und vielversprechenden Leistungen eingesetzt hatte. Unsrer Bühne fehlt eben vor allem eine künstlerische Instanz, die über den Wert oder Unwert des einlaufenden Materials entscheidet. Das Amt des Dramaturgen scheint nur ein nominelles, der vielbeschäftigte Intendant vermag unmöglich das ganze Feld der Produktion mit Sicherheit zu überschauen, und so nehmen persönliche Liebhaberei der Regisseure, nehmen manche unkontrollierbaren Einflüsse auf die Stückwahl einen zu breiten Raum ein. Anders ließe es sich wenigstens nicht erklären, daß man im letzten Spieljahr mit von vornherein so aussichtslosen Machwerken Zeit und Mühe vergeudete, wie der Sophokles-Verballhornung eines jungen stuttgarter Auch-Dramatikers Hamburger, dessen ‚König Ödipus', von Freunden mühsam herausgeklatscht, bei der Kritik durchrasselte, oder des Goethebundsekretärs Wiegand Schauspiel ‚Frühling', das höchst überflüssigerweise hier seine Uraufführung erlebte. Und neben diesen ärmlichen Lächerlichkeiten tat man dann wieder einen guten Griff mit Julius Babs zum mindesten interessantem Versuch einer modernen tragikomischen Paraphrase des Amphitryon-Themas der Ich-Verwechselung, einen Griff, der angesichts jener eklatanten Mißgriffe abermals verwundern machen konnte. Bab ist jüngst in der neuen Wochenschrift ‚Morgen' neben Eulenberg als ‚der' Dichter der Zukunft gefeiert worden, wobei gerade auf seinen ‚Anderen' bedeutende Hoffnungen gesetzt wurden. Mich dünkt solche Emphase angesichts dieser ersten Probe verfrüht. Gewiß haben wir es hier mit einem Dichter zu tun, dessen Wegen man mit aufmerksamem Interesse folgen wird. Die künstlerische Bewältigung des so problematischen Vorwurfs im ‚Anderen' ist für einen Erstling eine überraschend reife und versprechende, die Bewältigung der Form sogar eine beinahe zu leichte. Gerade angesichts ihrer wird man der fernern Entwicklung des Dichters auch mit einem gewissen Skeptizismus entgegensehen müssen. Denn seine Bahn kann ebensogut

in die Regionen des tiefen pſychologiſchen Dramas, wie in die des formal blendenden Fulda verlaufen.

Was ſonſt an Neuheiten für Stuttgart geboten wurde, hat ſich an andern Bühnen ſchon bewährt, ſo Stephen Phillips allzu lyriſches Drama ‚Paolo und Franceska', Harlans geiſtreich angelegter dionyſiſcher Schwank ‚Jahrmarkt in Pulsnitz', Max Bernſteins hohles deklamatoriſches Virtuoſenſtück ‚Herrenrecht' und Shaws ‚Helden', mit denen allein man dieſem, immerhin als beſtimmtem Typus für unſre Zeit intereſſanten Autor Genüge getan zu haben glaubte. Übrigens waren die Darſtellungen Babs und Shaws recht tüchtige Leiſtungen, in Anbetracht der vorhandenen Mittel natürlich. Auf Stilreinheit und -einheit habe ich hier nachgerade verzichten gelernt. Die Farbenſkala der Darſtellerpalette iſt ſtets auf die gleichen Töne gemiſcht: man ſpielt Schiller wie Fulda, Shaw wie Kadelburg. Das iſt bei einem Enſemble, das einem nur allzuſehr wechſelnden Spielplan unterworfen iſt und die gleichen Kräfte in den Dienſt der Kunſt wie des allgemeinen Schaupöbelzirkus ſtellen muß, nicht zu verwundern.

Ein paar Mal gabs ſogar erfreuliche Überraſchungen. Gleich zu Beginn des Spieljahrs kamen Ibſens gewaltige ‚Kronprätendenten' erſtaunlich voll heraus. Der Regiſſeur Stephany zeigte da, was er leiſten könnte, wenn er mehr freie Hand bekäme. Ein paar willkürliche und nicht einmal bühnentechniſch zu rechtfertigende Streichungen mußten zwar gerügt werden, aber die Verteilung der vorhandenen Kräfte zeugte von geſchicktem Blick für das Mögliche, die Aufführung als Ganzes offenbarte ſorgfältige Probenarbeit. Zudem ward unſerm erſten Charakterſpieler, Oscar Hofmeiſter, Gelegenheit gegeben, zu erweiſen, was er kann, und was bei entſprechender gleichwertiger Ergänzung des Enſembles noch erreicht werden könnte. Im ‚Bund der Jugend' intereſſierte Hofmeiſter gleichfalls in einem ſonſt plumpen Rahmen, der den vornehmen Luſtſpielton ins grob Schwankhafte verzerrte, und in Wedekinds ‚Erdgeiſt' riß die berliner Gaſtin, Gertrud Eyſoldt, das einheimiſche Enſemble mit ſich fort. Bezeichnend für die herrſchende künſtleriſche — Sorgloſigkeit war übrigens die Anſetzung der ‚Geſpenſter' zu einer einmaligen Aufführung auf die letzten Junitage, kurz vor Saiſonſchluß, und die tüchtige Aufführung ließ um ſo mehr post festum die im Winter verſäumten Gelegenheiten bedauern. In ſolch ſorgloſer Verſchwendung offenbart ſich ja gerade der beklagenswerte Mißbrauch der erwähnten Monopolſtellung: die Bühne könnte und müßte ihr Publikum erziehen, ſtatt ſich läſſig von ihm da und dorthin treiben zu laſſen. Und es zeugt von ſeltſamer Mißachtung des eigenen Künſtlerperſonals, Stücke, die es wert wären, gehalten zu werden, nach zwei, drei Aufführungen ſchon wieder ruhmlos in der Verſenkung verſchwinden zu laſſen.

Was an Klaſſiker-Aufführungen geboten ward, ſtand häufig darſtelleriſch unter der mittlern Linie. Der Schillerzyklus, im Schillerjahr zum mindeſten handwerklich tüchtig durchgearbeitet, ſchlotterte diesmal in teilweiſe direkt ſchlampigen Aufführungen einher. Shakeſpeare mußte ſich mit mittel-

mäßigen Darstellungen des ‚Kaufmanns' und des ‚Othello' neben dem ‚Romeo' begnügen, Hebbels ‚Judith' verunglückte an der Darstellerin der Titelrolle — wir haben keine Heroine — und am Holofernes, dem hohle Deklamation nicht gerade zustatten kam, und Goethes ‚Tasso' entbehrte durchaus der Hoheit der Leonorengestalten, die bei uns einen starken Stich ins dienende Personal aufweisen. Die besten Klassiker-Aufführungen blieben Kleists ‚Amphitryon' (mit Einschränkungen) und Molières ‚Eingebildeter Kranke'. Daß die ganze übrige zeitgenössische Produktion, vor allem Hauptmann, von dem wir in frühern Jahren treffliche Aufführungen erlebten, beinahe gar nicht zu Worte kam, ist ein Kapitel für sich, das man auch nur mit einem Fragezeichen überschreiben kann. Die Ungunst der Personalverhältnisse tat nun allerdings im letzten Jahre das ihrige, den Betrieb zu erschweren. Bewährte Mitglieder waren ausgeschieden, die neuen ins Ensemble noch nicht eingespielt, Erkrankungen traten hinzu. Für den kommenden Winter ist größere Vollzähligkeit, bessere Schulung des Gesamtapparats zu erhoffen. Bei richtiger Verwendung könnte dann viel Gutes, der Stadt und des Landes Würdiges geleistet werden. Die Persönlichkeiten hierzu sind ja im allgemeinen vorhanden: man stelle sie nur auf den rechten Platz und lasse keine andern Rücksichten walten als die der Kunst.

Die Gründung von Skadar

Eine serbische Sage

Eine Burg zu gründen strebten mühsam
einst drei Brüder, drei Mrnjavčevići.
Wohl Vukašin wars, der tapfre König,
Uglješa mit ihm, der edle Herzog,
und der dritte war der junge Gojko.
Und sie strebten Skadar zu erbauen.
Ach, sie bauten schon drei lange Jahre
mit dreihundert wohlerprobten Meistern,
doch soviel sie auch des Tags erbauten,
in der Nacht zerstörte es die Vila.*)
Nach drei langen, arbeitsmüden Jahren
war der Mauern Grundstein kaum gewonnen.
Als zum Lauf das vierte Jahr sich schickte,
rief die Vila aus den grünen Bergen:
„Laß, Vukašin, laß die eitle Mühe
und vergeude nicht die reichen Schätze!
Wirst den Grund nicht, nicht die Burg erbauen,
ohne lebend Fleisch und Blut zu opfern.
Ein Geschwisterpaar von gleichem Namen,
Bruder Stojan und die Schwester Stoja,

*) Fee, Dämon.

ſuche, König, ſuche zu erforſchen,
in der Veſte Grundſtein einzumauern,
ſo nur kannſt der Veſte Grund du legen,
ſo nur kannſt die Veſte du erbauen."
Als Vukašin dieſes Wort vernommen,
rief herbei er Deſimir, den Diener.
„Deſimir, mein lieber Sohn und Diener,
warſt bisher mir nur ein treuer Diener,
ſollſt von nun mein lieber Sohn mir heißen.
Spanne ſchnell die Roſſe vor den Wagen,
nimm ſechs Laſten meiner beſten Schätze,
geh, mein Sohn, und ſuche in den Landen
ein Geſchwiſterpaar von gleichem Namen,
Bruder Stojan und die Schweſter Stoja.
Kannſt für gutes Geld ſie nicht erſtehen,
raube ſie und bringe ſie nach Skadar.
Muß ſie in den Grund der Veſte mauern,
um die Veſte Skadar zu erbauen."
Deſimir gehorchte dem Gebote,
ſpannt' die Roſſe eilig vor den Wagen,
nahm ſechs Laſten königlicher Schätze,
zog drei Jahre durch die Welt vergeblich,
und vergebens ſucht er zu erforſchen
das Geſchwiſterpaar mit gleichem Namen,
Schweſter Stoja und den Bruder Stojan.
In des Königs Hände legt er treulich
alle Schätze und zugleich die Sendung.
Doch Vukašin rief zu neuem Werke
Meiſter Rade mit dreihundert Helfern,
daß die Burg aus ihrem Grund erſtehe.
Doch ſoviel ſie auch des Tags erbauten,
in der Nacht zerſtörte es die Vila.
Und es rief die Vila aus den Bergen:
„Laß, Vukašin, laß die eitle Mühe,
und vergeude nicht die reichen Schätze!
Wirſt den Grund nicht, nicht die Burg erbauen.
Aber höre jetzt auf meine Worte.
Seid ihr doch drei Brüder edlen Blutes,
und drei treue Frauen ſind euch eigen.
Und es wird die eine von den Frauen,
um das Mahl den Meiſtern zu bereiten,
morgen mittag zur Bojana*) kommen.

*) Skadar liegt am Bojanafluß.

Dieſe Frau ſollt in den Grund ihr mauern,
und dann wird auch Stein zu Stein ſich fügen
und die Burg aus dieſem Grund erſtehen."
Als Vukašin dieſes Wort vernommen,
rief herbei er ſeine beiden Brüder,
ließ der Vila Worte ſie vernehmen.
Und er ſprach zu ſeinen beiden Brüdern:
„Nutzlos iſts, der Vila Trotz zu bieten,
und ihr ſollt auf Gott und Treue ſchwören,
daß ihrs euern Frauen nicht verratet.
Zur Bojana welche morgen kommet,
mag dem freigewählten Los verfallen."
Und die Brüder ſchworen Treu und Glauben,
daß ſie ihren Frauen nichts verraten.
Nächtlich dunkelten bereits die Hügel
und die Brüder zogen alſo heimwärts.
Jeder ging zu ſeiner treuen Gattin,
jeder nahm ein fürſtlich Mahl zum Abend,
jeder teilt ſein Lager mit der Gattin.
Und Vukašin brach zuerſt die Treue,
alſo ſprach er zur geliebten Gattin:
„Hüte dich, du meine treue Liebe,
ſollſt nicht morgen zur Bojana kommen,
um das Mahl den Meiſtern zu bereiten.
Denn dein junges Leben müßt' es büßen,
eingemauert in der Veſte Grundſtein."
Und auch Uglješa zerbrach die Treue,
und er ſprach zu ſeiner treuen Gattin:
„Hüte dich, du meine treue Gattin,
geh nicht morgen zum Bojanafluſſe,
denn man will dich in den Grundſtein mauern
und man will dein junges Leben nehmen."
Gojko nur, der junge, hielt die Treue,
nichts verriet er ſeiner jungen Gattin.
Als die Sonne früh zum Tage ſtrebte,
zogen aus die drei Mrnjavčevići
zur Bojana und zum Bau der Veſte.
Als zum Mahl die Mittagszeit gemahnte,
ſprach die Königin zu ihrer Schwäger,
zu Uglješas angetrauter Gattin:
„Höre," ſprach ſie, „Schwägerin, du liebe,
arge Schmerzen plagen mich im Kopfe,
kann die Schmerzen wahrlich nicht verſchmerzen.
Sollſt ſtatt meiner heut das Mahl bereiten."

Doch es sprach zur Königin die Schwäger:
„Königin und Schwägerin, du liebe,
seltsam schmerzen heute mich die Hände,
kann die Schmerzen wahrlich nicht verschmerzen!
Doch vielleicht tuts unsre jüngste Schwäger."
Sprach die Königin zu Gojkos Weibe:
„Gojkos Liebste, Schwägerin, du junge!
Arge Schmerzen plagen mich im Kopfe,
und ich kann die Schmerzen nicht verschmerzen!
Willst den Meistern du das Mahl bereiten?"
Also sprach des Gojko junge Gattin:
„Gerne tu ich, was du mir geheißen.
Doch ich hab mein Kindchen nicht gebadet
und mein weißes Linnen nicht gewaschen!"
Also sprach die Königin zur Schwäger:
„Gehe sorglos, Schwägerin, du liebe,
und bereite nur das Mahl den Meistern.
Waschen will ich schon dein weißes Linnen,
und die Schwäger wird dein Kindchen baden."
Nichts erwiderte des Gojko Gattin,
also ging das Mahl sie zu bereiten.
Und sie kam zur Bojana, zum Flusse,
da erblickte Gojko sie, der Gatte,
und des Helden Herz erbebt in Trauer.
Trauer faßt ihn um die treue Gattin,
Trauer um das Kindchen in der Wiege,
denn vier Wochen zählte erst das Kindchen.
Tränen flossen über seine Wangen.
Als die schlanke Gattin dies erblickte,
trat sie mild und mit bescheidnem Schritte
zu dem Gatten, und sie sprach ganz leise:
„Welches Leid ist, Liebster, dir geschehen,
daß die Tränen deine Wangen netzen?"
Und es sprach darauf der junge Gojko:
„Schweres Leid, du meine treue Liebe.
Ach, ich hatte einen goldnen Apfel,
der versank im Wasser der Bojana.
Dieses leid ich, kann es nicht verwinden!"
Doch den Sinn der Rede nicht erfaßt sie,
und es sprach die schlanke Frau zum Gatten:
„Bleibe mir gesund, mein treuer Liebster,
leicht gewinnst du einen bessern Apfel."
Von den milden Worten seiner Liebsten
wurde schwerer noch das Herz des Helden.

Und er mußte sein Gesicht verbergen,
Konnt' der Gattin nicht ins Auge blicken.
Doch es kamen nun die beiden Brüder,
Gojkos Brüder, zu der schlanken Fraue,
faßten ihre beiden weißen Hände,
führten sie zum Bau der Veste eilig,
und sie riefen den Baumeister Rade,
Rade rief herbei dreihundert Helfer.
Lachend fügte sich die schlanke Fraue,
lachend ob des scherzhaften Beginnens.
Aber prasselnd stürzten Stein und Stämme,
türmend sich der Frau bis zu den Knien.
Noch verwundert lacht die Frau, die schlanke,
und sie denkt, es sei ein scherzhaft Spielen.
Aber prasselnd stürzten Stein und Stämme,
türmend sich der Frau bis zu den Hüften,
schier erdrückte sie die schwere Bürde.
Da erfaßt den Sinn sie des Geschehens.
Jammernd fleht sie zu den beiden Schwägern:
„So ihr Gott erkennet, habt Erbarmen!
Schonet meines grünend jungen Lebens!"
Doch sie jammert und sie fleht vergebens,
abgewendet haben sich die Schwäger.
Da bezwingt die Scham sie und die Würde,
und sie fleht zu ihrem jungen Gatten:
„Dulde nicht, mein guter Herr und Gatte,
daß mein junges Leben man begrabe.
Eile doch zu meiner alten Mutter,
meine Mutter hat viel reiche Schätze,
gerne kauft sie eine junge Sklavin,
laßt die Sklavin in die Veste mauern!"
Doch vergeblich ringt sie ihre Hände,
ungehört verhallen ihre Bitten.
Also spricht die schlanke Frau zu Rade,
und sie bittet den Baumeister Rade:
„Lieber Bruder, guter Meister Rade,
lasse mir für meine beiden Brüste
zwei Fensterchen offen in der Mauer,
durch die Fenster streck ich meine Brüste,
und man soll mein armes Kind mir bringen,
daß der Mutter Brust es nicht entrate!"
Meister Rade hörte auf die Bitte,
ließ zwei Fenster offen in der Mauer,
in die Fenster bettet er die Brüste,

daß, wenn man den kleinen Jovan brächte,
er der Mutter Brüste finden könne.
Und die arme Mutter bittet wieder:
„Lieber Bruder, guter Meister Rade,
laß mir auch ein Fenster vor den Augen,
will nach meinem weißen Schlosse schauen,
meinen kleinen Jovan will ich sehen,
wenn zur Mutter man ihn trägt vom Schlosse
und zum Schlosse wieder von der Mutter."
Und es hörte Rade auf die Bitte,
ließ ein Fenster offen vor den Augen,
daß die Frau zum Schlosse schauen könnte,
wenn vom Schloß man bringt den kleinen Jovan
und zum Schlosse wieder von der Mutter.
Und dann ward sie elend eingemauert.
Täglich brachte man den kleinen Jovan,
und sie säugt das Kindlein sieben Tage.
Dann verstummt der treue Mund auf ewig.
Doch die Brüste weigern nicht die Speise,
spenden Milch dem Kinde bis zum Jahre.
Als das Kind der Mutterbrust entwachsen,
wollte doch die Quelle nicht versiegen,
und sie spendet bis zum heutgen Tage
Gott zum Preise und zum Heil den Frauen,
deren Brüste nicht mit Kraft gesegnet.

Aus einem Bande südslavischer Balladen, die demnächst in deutscher Übersetzung von Victor Tausk im Verlag ‚Vita, Deutsches Verlagshaus', Berlin, erscheinen.

Kasperletheater

Die neue Saison/ von Adolar

Eine Umfrage

Ludwig Barnay

Mein Chef, Seine Exzellenz der Generalintendant der königlichen Schauspiele Herr Georg von Hülsen, gestattet mir, Ihnen folgendes mitzuteilen. Wir hoffen, gemeinschaftlich und in einer vorläufig auf etwa dreihundert Proben bezifferten Arbeit im Laufe der Spielzeit soweit vorzuschreiten, daß an ihrem Ende die ersten drei Szenen unsrer Faust-Neustudierung ‚stehen'. Es ist somit begründete Aussicht vorhanden, daß die Urenkel der jetzigen

Generation den ‚Faust' am Gendarmenmarkt in jener Inszenierung zu sehen bekommen werden, von der ich bereits in meinen Memoiren Ausführliches gesagt habe. Vielleicht beschränken sich also die Zeitgenossen, denen ich leider nicht mehr bieten kann, darauf, jene Memoiren zu kaufen und die entsprechenden Teile nachzulesen. Auch andre klassische Werke werden studiert werden, vorausgesetzt, daß sie Reinhardt vorher gespielt hat oder wenigstens gleichzeitig vorbereitet. Für Ibsens fünfundzwanzigsten Todestag planen wir eine Aufführung von ‚Kaiser und Galiläer', auf fünf Akte gekürzte und versifizierte Bearbeitung von Josef Lauff. Für Adalbert Matkowsky bringt die künftige Saison einige besonders lockende Aufgaben. So den Bierwirt Krawutschke in der neusten Kompagniearbeit der Herren Artur Lippschitz und Curt Kraatz, dem Schwanke ‚Nanu Krawuschke!', sowie den Skalden Thuiskomar in dem gleichnamigen Drama des ordentlichen Lehrers am Realgymnasium in Gnesen, Siegbert Stammhalter. Ich hoffe, eine verehrliche Redaktion durch diese Mitteilungen befriedigt zu sehen und zeichne mit vorzüglichster Hochachtung ergebenst . . . .

Otto Brahm

Telegramm aus Agnetendorf: Hauptmann diktiert unter meiner Aufsicht seit drei Tagen und drei Nächten neustes Drama auf Schreibmaschine. Er will durchaus Sommerreise machen. Habe ihn jedoch eingesperrt und reiche ihm Essen und Trinken durch Luftloch. Falls er dennoch ausbricht, führe Stück als Fragment auf. Weitere Pläne gleichgültig.

Max Reinhardt

Zu meinem aufrichtigen Bedauern bin ich nicht in der Lage, Ihnen irgend welche Mitteilungen machen zu können, da die staunende Mitwelt von meinen Plänen ebenso überrascht werden soll, wie von dem endgültigen Urteil im Mordprozeß Hau oder von der Entdeckung des Kindermörders aus der Heinersdorferstraße. Es haben sich zwar einige Reporter, die selbstverständlich nicht bis zu mir vordringen konnten, durch Wahrsagerinnen, Kaffeesatz und Hellseherei über meine Projekte zu orientieren versucht und diese Hirngespinste den Zeitungen mitgeteilt. Diese Mitteilungen sind aber schon deshalb falsch, weil ich mich über meine nächsten Absichten bisher nur mit mir selbst unterhalten habe, während mein Bruder Edmund, der Schauspieler Schildkraut und mein Hausautor Schalom Asch bis an die Zähne bewaffnet die Zimmertüren besetzt hielten und die Herren Kahane, Frisch und Hollaender an der Spitze der Theaterschüler in gleicher Verfassung die Schumannstraße sperrten. Eröffnet wird die Saison mit ‚König Lear' von Shakespeare. Weiteres, wenn es mir Zeit scheint.

P. S. Ist es denn schon wahr, daß die Saison mit ‚König Lear' eröffnet wird? M. R.

Alfred Halm

Es ist mir gelungen, Herrn Knauer auch die Erlaubnis für einige literarische Experimente abzuringen. Der Fehlbetrag läßt sich leicht ersetzen. Im übrigen hab ich es immer gesagt:

„Mir ist alles eins, mir ist alles eins,
Hab ich kein Geld mehr, dann kommt Kainz!"

Victor Barnowsky

Auf Ihre Anfrage antworte ich mit einer gleichen: Wissen Sie vielleicht, was ich aufführen werde? Im übrigen soll sich Frau Sorma den Kopf zerbrechen! Wozu habe ich sie denn engagiert?

Alfred Schmieden

In beispielloser Erregung über eine mich überaus schädigende Falschmeldung, die mir täglich Dutzende von Warnungs- und Bittbriefen ins Haus bringt, bitte ich Sie, mir zur Mitteilung meiner Absichten für die künftige Saison noch eine kurze Zeit zu gönnen und für heute nur diese Rektifikation zu veröffentlichen. Es ist nicht wahr, daß ich mich und mein Theater unglücklich machen will, indem ich selbst im Rahmen einer klassischen Dichtung vor ein verehrliches Publikum, einen hohen Adel und die Kaiserloge treten werde! Meine Familie und ich haben mit der Regiearbeit gerade genug zu tun. Ganz abgesehen davon, daß Seine Majestät sehr ungern preußische Offiziere auf der öffentlichen Bühne herummimen sieht. Und Sie wissen ja: summa lex mihi regis voluntas. In aller Angst ...

Martin Zickel

Die gewünschte Auskunft erteilt für mich und mein Theater Herr Gustav Kadelburg, hier, Brücken-Allee 36. Schreibt er noch ein Stück ..... dann Ihnen gesagt! Tut ers nicht, dann soll Gott schützen. Vielleicht veranlassen Sie ihn, daß ers doch tut.

Ferdinand Bonns

Brief läßt sich in seiner Original-Ausdrucksform nicht wiedergeben. Ich zitiere also nur die Anrede: „Sie Preßhebräer!" und die Schlußwendung: „Dem deutschen Volk zu Schirm und Schutz."

Rundschau

Eine Theatergeschichte

Geschichte der Theater Deutschlands, in hundert Abhandlungen dargestellt, nebst einem einleitenden Rückblick zur Geschichte der dramatischen Dichtkunst und Schauspielkunst. Mit zahlreichen Illustrationen, Faksimiles und Beilagen. Von Dr. Otto Weddigen. Berlin, Ernst Frensdorff. Zwei Bände. 4°. 1209 Seiten. 30 Mark.' Diese Theatergeschichte ist höchst wertvoll und unsagbar wertlos zugleich. Was an ihr wertvoll ist, stammt von dem Verleger Frensdorff; was an ihr wertlos ist, von dem Verfasser Weddigen. Der Verleger hat aus einer Sammlung von seltenem Reichtum Theaterzettel, Autogramme, Druckschriften und Titelblätter in Faksimile, Ansichten von Theatergebäuden und Zuschauerräumen, Gruppenbilder, Karikaturen und Porträts und was nicht sonst noch beigesteuert. Wo er dabei von seinem Geschmack im Stich gelassen wird, hat man fast den Eindruck, als verringere er absichtlich den ungeheuern Abstand zu dem Textteil des Werkes. Das tut er etwa, wenn er uns das Exlibris von Max Grube oder dreimal hintereinander das teure Antlitz von Gustav Schefranek oder den ‚Redakteur Philipp Stein' bei der ‚Feier des achtzigsten Geburtstags des Hofschauspielers Friedrich Haase' zu

Füßen von Elise Haase zeigt. Auf diesem Niveau ist das ganze Buch geschrieben. Nicht einmal als Nachschlagewerk ist es zu gebrauchen, weil zu viele tatsächliche Angaben irrig, zu viele Namen und Daten entweder falsch geschrieben oder falsch gedruckt sind. Als Historiker gar ist dieser Weddigen von einer erschütternden Komik. „Die Theater Deutschösterreichs konnten der Fülle des Materials wegen nicht mehr behandelt werden." Wenn infolgedessen auch das wiener Burgtheater fehlt, so ist es immerhin eine Entschädigung und ein Labsal für jedes berliner Herz, daß dem Zentral-, Thalia-, Karlweiß-, Metropol- und Luisentheater je drei Seiten geweiht sind. Aus den übrigen elfhundertvierundneunzig Seiten aber wird, wer es zufällig nicht weiß, auf keine Weise erfahren, daß dem berliner Theater und der deutschen Theatergeschichte eine Frau namens Else Lehmann angehört. Brahm hat das Deutsche Theater „nach einem etwas einseitigen künstlerischen Standpunkte geleitet" und hat dennoch „auf seinem begrenzten Gebiete sowohl in literarischer wie darstellerischer und materieller Hinsicht entschiedene Erfolge erzielt: jede der Aufführungen von ‚Monna Vanna', zum Beispiel, brachte eine Minimaleinnahme von viertausend Mark ein". Von Reinhardt wird mitgeteilt, was Dr. (!) Alfred Holzbock über ihn ‚urteilt', und es läßt sich, um im Stil unsers Weddigen zu bleiben, nicht von der Hand leugnen, daß der Verleger Frensdorff immer noch besser gefahren wäre, wenn er die Abfassung des ganzen Buches dem Doktor Alfred Holzbock übertragen hätte. S. J.

Der neue weimarer Theaterbau

Der neue Hoftheaterbau in Weimar geht seiner Vollendung entgegen. Im November will man eröffnen. Ich habe seinerzeit hier über die Bestrebung berichtet, die sich an dieses Theater knüpft hinsichtlich einer Nationalbühne für die Jugend. Die Botschaft hör ich wohl, allein mir fehlt der Glaube. Nicht etwa, daß es an künstlerischen Kräften mangelte. Die wären zu haben, sobald man wollte, und von den jetzt vorhandenen blieben immerhin, wenn einmal gründlich durchgesiebt würde, wohl einzelne brauchbare neben Elisabeth Schneider übrig. Vielmehr scheint es einstweilen sowohl an der rechten Begeisterung wie an den Männern zu fehlen, um kunstpatriotische Pläne so in die Tat umzusetzen, daß mehr dabei herauskommt, als die üblichen Festvorträge.

Was zunächst die Behausung anbelangt, in der diese neue Nationalbühne aufgeschlagen werden soll, so dürfte es der kühnsten Phantasie einige Mühe machen, darin des deutschen Geistes einen Hauch zu spüren. Nicht daß das Germanische von Gotik, Spitzgiebel oder Rundbogen abhinge. Aber so oft wir ein neues Theater erbauen — es sind ihrer jüngst in deutschen Landen eine erkleckliche Zahl entstanden — scheint es die Sorge der Architekten, sich um eine selbständige baukünstlerische Lösung der Aufgabe mit Anstand herumzudrücken. An Stelle der Architektur tritt der wohlassortierte Vorrat an Zierformen und Gewinden aus der alten Ornamententafel, an Stelle der Raumkunst tritt die Reißbrettkunst. Bei mäßigem Gedächtnis und Geschick vermag auch der Nichtkünstler mit Hilfe des ‚Formenschatzes' ganz Hübsches zusammenzumauern und zu mäandern, so wenig auch solche Mauerei und Mäanderei mit Baukunst zu tun hat. Aber mit Tempelgiebel, Voluten oder Mäander-Ornament kann dem Bildungsbedürfnis des deutschen Oberlehrers

Genüge geschehen und den Gymnasialmenschen auf Erden ein Wohlgefallen.

Der klassischen Tradition zu Liebe hat man in Ilmathen das neue Theater zu einer etwas erweiterten Kopie des alten gemacht. Derselbe dorische Frontgiebel; rings herum die bekannte Borde à la grèque, welche zum eisernen Bestande der needlework höherer Töchter gehört. Dazu ein paar Guirlanden und Gewinde hie und dort angebracht, vorne eine Säulenreihe, und fertig ist der Tempel der Kunst.

In Weimar versucht man seit Jahren auf andern Gebieten, zeitgemäßes Kunstleben mit Eifer einzuführen. In mißverstandener Pietät wird der Ueberlieferung zu Liebe beim Theaterbau gegen das Zeitgemäße eine Schutzzollschranke errichtet. Tribut dem Altertum. Merkwürdig, wieviel an Geist und Geld für Dinge aufgeboten wird, auf die es eigentlich gar nicht ankommt. Kein Bildungsaufgebot kann an unrechter Stelle das Wesen und Leben des Altertums ersetzen. Wir leben heute anders als die Athener. Goethes griechische Periode war seine schwächste, sein Irrtum; an diesem πρῶτον ψεῦδος haben Generationen gelitten.

Von diesem Grundirrtum abgesehen, macht das neue Haus einen freundlich-heitern Eindruck mit seinem hellen, nicht mit Klebezierrat überladenen Mauerverputz. Die Anwendung antiker Formen scheint nicht aufdringlich und die Ausführung sauber im Stein. Es wird ganz hübsch sein. Hübsch. Hinten herum führt eine niedrige Mauer mit Holzstaketen, schlichtweiß gestrichen. Ganz hübsch. Doch leider ist die Mauer ganz überflüssigerweise noch durch schlecht angebrachte rote Dachpfannen verunziert. Nicht hübsch. Von seiner etwas kastenförmigen Schwere abgesehen, wird das neue Haus wohl niemand aufregen und kränken.

Auf dem Gebiet des Wohnhaus- und Warenhausstils hat die moderne Bausprache, seit einem Jahrfünft etwa, manches Gute geleistet. Das Theater harrt noch seiner Erlösung. Auch hier wird die Anwendung des Gegebenen in logischem Formgefüge zu einer freiern Rede in der Bausprache führen. Denn Architektur ist die Kunst der Anwendung. Wie die Vokale und Konsonanten zu einem raumkünstlerischen Satzbau gefügt werden, darauf kommt es an. Sage mir, wie du baust, und ich will dir sagen, wer du bist.

Hoffentlich wird wenigstens der Innenausbau des Hauses seiner Bestimmung gemäß — von theatertechnischen Verbesserungen, wie verdecktes Orchester, abgesehen — dem Leben der Gegenwart mehr entsprechen als das Äußere.

Von einer wiener Firma wurde das neue Deutsche Schauspielhaus in Hamburg mit Rokoko-Ramsch verunziert. Eine münchner Firma baut für Weimar das neue Hoftheater in angegriechelter Klassizität. Der deutschen Kunst geweiht! Wir sind ein reiches Volk geworden. Wir dürfen jetzt Geld verschwenden für Denkmäler ohne Zahl. Wir bauen drauf los ohne Ziel. In Weimar immer nur ‚klassisch'.

Damit wurde die Gelegenheit abermals verpaßt, ein bauliches Problem zu lösen, das der Lösung harrt: Ein deutsches Schauspielhaus unsrer Zeit, eine Nationalbühne für die Jugend im Leben des Volkes.

Wilhelm Schölermann

Der Chopintänzer

Es ist ein großer, glänzend erleuchteter Saal. Und doch ist mir, als wenn etwas Tiefnächtiges

mich anhaucht. Ich weiß nicht, liegt es in dem Licht der Kerzen? Obwohl sie in überschwänglicher Zahl den Saal erhellen — aus allen Ecken und Winkeln bricht es hervor, springen unterwürfige Metallarme hervor, die über und über mit Licht beladen sind — so liegt doch in diesem Licht etwas Geheimnisvolles, ja Leichenhaftes. Mir ist, als ob es über irgend etwas Dunkles, Grauenvolles hinwegtäuschen soll. Oder schaut es vielleicht so unheimlich durch die hohen, schmalen Fenster herein, das unergründliche, beängstigende Dunkel, das draußen in dem alten Park lagert und lauert? Vielleicht auch liegt es schon in den satten, magischen Farben, in dem überhäuften Formenreichtum dieser Barockpracht, daß das Auge nirgends einen Halt findet, bald erdrückt wird, bald alles schweben und schwanken sieht und, am Licht vorbeiirrend, in irgend ein finstres Nichts starrt.

Zwar diese vielen Menschen scheinen nichts zu wissen von etwas Dunklem, Geheimnisvollem. Sie sehen nicht das blöde Grinsen der falschen Pracht um sie her. Sie glauben an das alles, denn sie wollen an sich selbst glauben. Es scheinen bestellte Schauspieler zu sein; nur wenn man sie näher besieht, merkt man, daß es ihnen ernst ist. Was an den Wänden Stuck und Bronze tun, das tun sie lebendig: sie brüsten sich als erhabene Schönheit. Und daß es grober Betrug ist, daß das Ganze alberne Maskerade ist, merken sie so wenig wie jene toten Körper; sie merken nicht, daß sie Schauspieler sind. Wenn sie so bunt durcheinanderfluten, wenn sie von den süßen Weinen nippen, während die Fingerspitzen die Gläser kaum berühren, wenn wie schillernde Libellen die schönen Worte von Mund zu Mund schweben, dann atmen sie alle einen berauschenden Duft ein, und die zärtlichen Blicke und Bewegungen sprühen ihn wider.

Aber es sind auch andre unter ihnen. Abseits in einer selbstvergessenen Ecke, in einem Sofa, dessen Füße so zart sind, daß sie selbst diese leichte Last kaum zu tragen scheinen, lehnt eine weiße Dame in blaßgeblümtem Seidenpolster. Ihre Augen sind tot, sind kalte, glänzende Edelsteine; der tote Blick all dieser leblosen Pracht spiegelt sich in ihnen. Wirr starrt sie in den Saal hinein. Sie wollte fliehen vor dem falschen Licht, vor dem heuchlerischen Glanz. Aber selbst in diesem Winkel, wo niemand ihrer achtete, blieb sie die Gefangene. Vermessen hohe Spiegel traten auf sie zu, sahen höhnend auf sie herab und drohten über ihr zusammenzustürzen. Verzerrt grinste ihr entgegen, wovor sie fliehen wollte. Sie mußte sich setzen, erstarrte in einer leblosen Pose und sah irren Blicks in den Saal zurück.

Aber jetzt kommen alle in Bewegung; auch sie richtet sich auf, beugt sich vor und stützt den Kopf in die Hand. Man sieht in ihren Augen, wie langsam die Seele heraustritt und die Szene miterlebt, die sich jetzt abspielt.

An der gegenüberliegenden Wand des Saales erscheint eine seltsame Gestalt. Man weiß nicht, woher sie auf einmal kommt. Sie scheint sich aus irgend einem Dunkel abgelöst zu haben, das man doch wieder vergeblich sucht. Glänzende, dunkelviolette Seide fließt von den Schultern herab und hüllt ihn ein. Eben breiten die Hände das Gewand ein wenig auseinander, und man sieht den schlanken Körper des Jünglings, mit einem Trikot von hellerm Violett bekleidet. Aber einen Moment nur sehen wir ihn so zögernd und unsicher stehen. Kaum haben unsre Blicke ihn erfassen können, da überrascht uns schon etwas Neues. Hinter einem Vorhang ertönt ein Flügel; einleitende Mollläufe kündigen Chopin an. Und nun tanzt der Jüngling. Aber wie kann diese fast gebeugte Ge-

ſtalt, wie können dieſe überſchlanken, faſt unbeholfenen Glieder tanzen? Leicht hebt er das Haupt und den Blick. Er ſcheint die Muſik aus einer weiten Ferne zu vernehmen. Es ſcheint ihn zu locken; er will ihm vorſichtig entgegengehen. Aber ſchon dringt es unſichtbar hinter ihm her. Eine fremde Macht breitet ſein Gewand aus; es dehnt ſich und weitet ſich und will ihn magiſch verſchlingen mit ſeiner dunkeln Trauer. Es wendet ſich, um ihm zu enteilen; ſeine Hüften weichen ſchmiegſam zur Seite. Aber es verfolgt ihn unaufhaltſam. Er ſtockt nur, um die Schwingen unſichtbarer Geiſter um ſo ſchauriger rauſchen zu hören. Er hat keinen Boden mehr unter ſich, er ſchwebt, er gleitet; und im vergeblichen Fliehenwollen enthüllt die Bewegung den jungen Leib, die ſchamhafte Seele.

Jetzt beobachten wir auch ſein Haupt genauer, wie er es bald ſenkt, bald ſchmerzlich erhebt. Ein feiner, goldener Reif haftet in ſeinem Haar, mit Steinen beſetzt und mit Veilchen umwunden — und noch etwas iſt daran, was nicht von Menſchenhänden zu ſtammen ſcheint: ein ſchwarzer Schleier umſchwebt dieſes Haupt. Während ſein Leib ſich windet und kämpft, von wildem Tanz gepackt wird, den die Qual geboren hat, hebt er den Blick anklagend gegen die Pracht und den Glanz, der wie blöde Götzenaugen auf das Opfer herabſtiert.

Aber jetzt fangen die Glieder an, ihre Kraft zu fühlen: er bäumt ſich auf in wildem Trotz, er fürchtet nicht mehr, er gibt ſich hin. Er tanzt die befreiende Klage, und die Muſik umflutet ihn mit jubelndem Schluchzen. Er iſt dem Siege nahe.

Noch einmal kommt mit tiefer Gewalt der hoffnungsloſe Schmerz; aber er entflieht ihm nicht mehr. Frei und ſtolz hebt er das trauergeſchmückte Haupt: er iſt ſelbſt der Schmerz geworden, und ſein Körper lebt die Sprache der dunkeln Macht, die ſein eigen iſt. Nur einen kurzen Augenblick kann ihm dieſer Sieg gehören. Eine letzte Steigerung: ſeine Geſtalt reckt ſich immer höher, immer ſtolzer empor, als wollte er mit einem Todesſprung endigen, und — er bricht kurz ab. Er eilt ſchnell hinweg, um dem Beifallslärm zu entfliehen, mit dem die laute Pracht den Angriff zurückwirft, und die ſelbſtgefällige Stimme wieder grell auflacht.

Die weiße Dame erhebt ſich ſtumm aus ihrem verſchwiegenen Winkel und geht unbemerkt hinaus. Sie wird draußen unter den Säulen des Eingangs ſtehen und in den mondbeſchienenen Park hinausſtarren.

Hans Havemann

‚Die' Idealbühne

Sie ſind unermüdlich an der Arbeit, unſre ‚Bühnenreformatoren', unſre papiernen Theaterretter. Keine Woche laſſen ſie ohne Broſchüre hingehen. Und die meiſten dieſer bedruckten Papiere kommen aus jener ſelbſtzufriedenen Bierſtadt, die der Autor der mir augenblicklich vorliegenden Reformſchrift ‚die deutſche Kunſthauptſtadt an der Iſar' zu nennen beliebt. München ..... In praxi hat die Theatergeſchichte Münchens während der letzten Jahrzehnte darin beſtanden, daß jeder Mann und jede Idee, die etwa aus Berlin oder Wien ein Leben in der behaglichen Stagnation zu entfachen kamen, vom Klatſch der heimatlichen Bier- und Caféhauscliquen gepackt, zerfetzt, verjagt wurden. Um ſo mehr blühte die Theorie, das Verfaſſen von lokalpatriotiſch angehauchten Broſchüren.

Augenblicklich iſt der Muſikſchriftſteller Paul Marſop an der Reihe, uns aufzuklären: ‚Weshalb brauchen wir die Reformbühne?' (München, 1907, bei Georg Müller). Er ſchreibt

als guter Münchner, und so wird sein gönnerhaft überlegener Ton geradezu mitleidig, wenn er von Max Reinhardt, und beinahe enthusiastisch, wenn er von Ernst Possart spricht und die Leistungen dieser beiden Männer für das deutsche Theater abwägt. Er schreibt aber zum Ueberfluß auch noch als guter Wagnerianer, für den die Erdachse sich um Bayreuth dreht. Er konstruiert deshalb eine Abhängigkeit der neuern Bemühungen der Theaterkunst von Wagner, die nun und nimmer bestanden hat; er erklärt Dinge als ‚entarteten' Wagner, die ihrem Werden und Wollen nach niemals den Ehrgeiz und den Anlaß hatten, irgendwie gearteter Wagner zu sein. (Ich vermute, daß die Marsops Ibsens ‚Gespenster' für eine mißglückte Tannhäuser-Kopie halten.) Und er weist, was gar nicht mehr an Wagners Maß zu messen ist, verächtlich von der Bühne und vernichtet mit einem Achselzucken ‚die kleinbürgerliche Epik Gerhart Hauptmanns und die Lyrik Maeterlincks mit den kadenzierten Seufzern der wieder ausgegrabenen Schicksalstragödie'. Dergleichen ‚überhaupt für Theater zu nehmen', sei denn doch ‚wunderlich'. Dieser suffisante Ton gottähnlicher Borniertheit — mit dem man in München gern seine ‚alte Kultur' gegenüber der parvenühaften Anmaßlichkeit Berlins beweist — nimmt einem die Lust, sich mit Herrn Marsop im besondern eingehender auseinanderzusetzen. Aber die ganze Richtung dieser Broschürenschreiber verdient doch ein Wort der Betrachtung.

Einmal ihre Fragestellung: Brauchen wir eine Reformbühne? Man kann diese Frage im Grunde ruhig bejahen und sich doch mit Entschiedenheit gegen den Grad von Bedeutung erklären, der ihr von jener Seite beigemessen wird. Denn für jeden, der mit starken Sinnen je Theater erlebt hat, dem das Empfinden der Bühnenkunst nicht durch die Oper verdorben ist, steht im Mittelpunkt der szenischen Gesamtkunst nicht der Architekt, nicht der Beleuchter, Maler, Regisseur, auch nicht der Dramatiker — sondern der Schauspieler! Der Schauspieler hat diesen ganzen Komplex der Theaterkunst geschaffen; um sein Werk herum, ihm zur Hilfe ist all das andre erst geworden, und er ist es noch heute, der all diese Teile zusammenhält, der mit der Suggestionskraft seiner Körperkunst über Sein oder Nichtsein des theatralischen Eindrucks entscheidet. Gewiß sind die Hilfen bildender Kunst, die den Schauspieler umgeben, imstande, ihm sein Werk sehr zu erschweren oder zu erleichtern — geschaffen aber wird es letzten Endes nur von ihm, und wenn er der ganz große Gestalter ist, wird es stets — jeder räumlichen Hemmung zum Trotz — von ihm geschaffen! Es ist deshalb nicht wahr, daß Bühnenhaus oder Szenenbild über die Möglichkeit großer theatralischer Kunst entscheiden. Auf wen eine Duse oder ein Bassermann nicht wirken können, solange die ‚lichtmäßige Isolierung der Bühne' nicht gelingt; wen Matkowskys Othello kalt läßt, blos weil Reflexlichter aus dem Zuschauerraum den Lokalton der Szene verwirren — der ist eben ohne Organ für das Eigentliche des Theaters, der vermag Menschendarstellungskunst, die unsre innersten Nerven weit über alles blos Optische hinaus ergreift, gar nicht zu erleben. Er sitzt als ein Fremder, ein theoretisierender Kritiker unter den Zuschauern, den Nachlebenden. Er sollte nicht mitreden. Der Leistung des Menschendarstellers gegenüber ist im Theater alles Beiwerk — denn das Theater (dies sei gegen Herrn Marsop, der die beiden Worte stets syno-

nym gebraucht, hundert Mal unterstrichen) ist kein Opernhaus! Wenn wir nun auch wünschen und wollen, daß sich dies Beiwerk in künstlerischem Geiste um die Zentralsuggestion der Menschendarstellungskunst ordne, wenn hier auch ganz gewiß viel zu reformieren ist, so darf doch der Ton nicht so verlegt werden, als ob der Schauspieler als dienendes Glied im Werk des Theaterarchitekten stünde. Eine wahre Reform der Bühne kann nur Reform der Schauspielkunst sein!*)

Lassen wir nun aber in dieser Mäßigung des Tons die Frage nach der ‚Reformbühne' als wichtig gelten, so ist noch mehr gegen die Beantwortung zu sagen, die unsre wagnerianischen Broschürenschreiber geben. „Unter Reformbühne stelle ich mir eine Szene vor, die einem Amphitheater mit verdecktem, beziehungsweise überbrücktem Orchesterraum vorgelagert ist." Dazu Vernichtung des ‚Guckkastensystems' und rein dekorative, ornamentale Werte auf der Szene. So etwa dekretieren Herr Marsop und die Seinen. Nun ist das Amphitheater und die rein ornamentale Szene allerdings ein Ideal — aber ein relatives! Daß an sich erstrebenswerte Dinge doch noch nicht absolut gut zu sein brauchen, daß die Idealbühne der ‚Antigone' doch nicht ideal für den ‚Zerbrochenen Krug' oder für die ‚Macht der Finsternis' zu sein braucht, das wollen unsre Dogmatiker allerdings nicht wissen. In Wahrheit freilich wissen sie es doch recht gut und bemühen sich deshalb, zu Gunsten ihres Bühnenmaterials alles zu vernichten, was eben nicht in ein Amphitheater mit ornamental stilisierter Szene paßt — als ganz unwürdig, überhaupt gespielt zu werden. Wir aber wollen nicht Dramen und Spieler zu einer Idealbühne, sondern das rechte Haus und die rechte Szene für die Dramatik und die Schauspielkunst, die uns teuer ist. Wir werden uns freuen, wenn die Wucht amphitheatralisch geordneter Zuschauermassen, wenn eine hierarchisch kühle, erhabene Szene der ‚Orestie', dem ‚König Oedipus' die rechte Resonanz gibt, und wenn dies im Grunde nur aus griechischem Geiste für griechische Kunst geschaffene Bühnenhaus auch Werken Shakespeares oder Hebbels vollen Klang leihen sollte. Aber wir wollen keineswegs darauf verzichten, ‚Torquato Tasso' und ‚Rosmersholm' zu sehen, wir wollen den ‚Biberpelz' und ‚L'intruse' nicht missen, wollen auf die Schauspielkunst von Else Lehmann und Oskar Sauer um keines Bühnenideals willen Verzicht leisten. All diese tiefen Erlebnisse der Theaterkunst aber fänden den denkbar schlechtesten Widerhall, müßten sie in einer Tempelhalle zwischen amphitheatralisch geordneten Massen und einer priesterlich steif geschmückten Wand spielen. Deshalb ist das Amphitheater der Wagnerianer, die gar nicht von der Bühne des Menschendarstellers, sondern vom Opernhaus ausgehen, keineswegs die ‚Idealbühne.

In Wahrheit liegt es ja so, daß

*) Diese Ausführungen mögen zugleich als Kritik jenes schönen Heftes der Zeitschrift ‚Kunst und Künstler' gelten, in dem Karl Scheffler Stimmen zur neuen Bühnenkunst gesammelt und geistreich kommentiert hat (März 1907). Gegen vieles im Einzelnen Vortreffliche war doch im Ganzen einzuwenden, daß die Bedeutung der bildenden Kunst für das im Fundament auf Menschendarstellung basierte Theater überschätzt schien. Jedenfalls mußten die Leser der ‚Schaubühne' aber noch auf diese höchst interessante, mit vielen wertvollen Abbildungen geschmückte Publikation hingewiesen werden.

eigentlich jedem eigenen Dramatiker eine ganz eigene Szene, ein eigenes Bühnenhaus gebührte. Jedes Bühnendichters Kunst empfängt von der Kultur, vom Theater seiner Zeit und schließlich vom Unwägbaren der eigenen Individualität so besondere Formen, stellt so ganz verschiedene Ansprüche an architektonische Maße, an szenischen Stil, hat so sehr ihren besondern Grad von Naturnähe und dekorativem Pathos nötig, daß eigentlich eine andre Szene, ein andres Haus jedem großen Dramatiker, vielleicht gar jedem großen Schauspieler gebührte! Dies also wäre das ‚Ideal'. Es ist wie jedes Ideal natürlich durchaus unerfüllbar. Aber das Streben*), das in seiner Richtung geht, kann keineswegs ausschließlich das Amphitheater Marsops oder Fuchsens als Schaubühne der Zukunft betrachten. Das Ziel (dem übrigens auch die notwendige und also berechtigte Differenzierung im Repertoire der Großstadtbühnen zuarbeitet!) wird eher erreicht durch Bühnenbauten von möglichster Variabilität und Anpassungsfähigkeit der Formen. Wer nicht unsre lebendige Theaterkunst auf dem Altar eines von höchst individuellem Geschmack gekrönten Bühnenideals opfern will, wer vielmehr nur das rechte Haus für unsern kostbaren Besitz sucht, der darf nicht ‚die' Idealbühne erstreben. Ihm muß es soviel Bühnenideale geben, als es große und verschiedene theatralische Künstler gibt.

Solche vom Respekt für die Notwendigkeit des Lebendigen diktierte Realpolitik werden die idealen Redner in München natürlich Halbheit und Kompromiß schelten. Wir trösten uns damit, daß unsre weniger tönenden Redewendungen mehr Aussicht haben, der Wirklichkeit zu dienen. In diesem abscheulichen Preußen gibt es nämlich sogar unter Theaterleuten Menschen, die sich nicht schämen, Landsleute Bismarcks zu sein. Bismarck aber war nicht ein alldeutscher Programmredner, sondern der Mann, der Deutschland wirklich gemacht hat.

Fero

*) Da in der Phantasie der neuern Dichter zweifellos die ihnen allein vertraute ‚Guckkastenbühne' erheblich wirksam war, so wird auch dies verpönte Wesen für die Darstellung Schillers, Hebbels oder Anzengrubers nicht so glatt zu eliminieren sein.

Deutsche Uraufführungen

20. 7. J. P. Chrusen: Johannis-zauber, Schelmenspiel. Thale, Harzer Bergtheater.

26. 7. Wilhelm Sartory: Hildebrands Flitterwochen, Schwank. Leipzig, Battenbergtheater.

28. 7. Alfred Halm und Wagh: Der Weisheitszahn, Schwank. Cöthen, Tivolitheater.

30. 7. Marie Thiede: Das Recht der Liebe, Schauspiel. Frankenhausen am Kyffhäuser, Neues Kurtheater.

31. 7. Willy Redhardt und Norbert Innfelder: Die Lüge, Komödie. Ems, Kurtheater.

3. 8. Adolf Fischer: Nitokris, Einaktiges Drama. Gmunden, Saisontheater.

5. 8. Paul Apel: Liebe, Tragikomödie. Breslau, Sommertheater.

10. 8. Robert Reinert: Das Liebesnest, Schwank. München, Volkstheater.

11. 8. Max Schönau und Arthur Lippschitz: Frau Rechtsanwalt, Lustspiel. Friedrichsroda, Kurtheater.

14. 8. Franz Koppel-Ellfeld: Der Löwenanteil, Heiteres Spiel. Wildbad, Kurtheater.

18. 8. Curt Kraatz und Georg Okonkowski: Die gelbe Gefahr, Schwank. Pyrmont, Fürstliches Theater.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lesson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
5. September 1907
III. Jahrgang Nummer 36

Die Gefangenen/ von F. A. Schmid-Noerr

In dieser zur höchsten ethischen Tragik gravitierenden Komödie steht im Mittelpunkt das jüdische Speisegesetz: das Verbot des Schweinefleisch-Essens. Der orientalische Großkönig Nebuchasaraddon hat es sich in den Kopf gesetzt, den von ihm geschlagenen und überwundenen Judenkönig Johannan zum Essen des verpönten Tiers zu bringen. Sein üppig heidnisches Allmachtsgefühl empört sich, daß der gesetzestreue Greis seinem Willen trotzt. Er versucht ihn zunächst unter Servierung vortrefflicher Eberköpfe und Schinken auszuhungern, und als Johannan selbst den Hungerwahnsinn überwindet und fest bleibt, läßt er die zwölf Stammesfürsten verhaften und setzt ihr und jedes zehnten Juden Leben als Preis für des Priesterkönigs Gehorsam. Johannan aber, der in unbeugsamer Gesetzeserfüllung noch die höchste und einzige Pflicht sieht, bleibt unerschüttert. Die Aeltesten und Schriftgelehrten, die in bequemer Sophistik das Gebot umgehen wollen, senden sein Weib Mara an ihn, um ihn zum Nachgeben zu bringen. Aber sie wird von seinem fanatischen Pathos überwältigt und gibt seinem Trotz recht. Inzwischen aber entsteht aus dem Streit ums Schweinefleisch furchtbares Verderben. Eleasar, Johannans weltlich gesinnter, ehrgeiziger Sohn, hat mit dem Kämmerer Nergal-Sarezer eine Verschwörung wider das Leben Nebuchasaraddons geschmiedet, die jenen zum Großkönig und ihn selbst zum Judenfürsten machen soll. Als nun Jerusa, Johannans Tochter, ins Lager der Gefangenen kommt, um mit dem Bruder den bedrohten Vater zu retten, weist Eleasar sie heftig ab und bedroht sie. Das verzweifelte Mädchen tötet den Bruder und sich selbst. Dieser furchtbare Schlag erschüttert die Seele Johannans im Grunde. Er sieht, wie verheerend seine Gesetzestreue wirkte und noch wirken kann, sieht, daß über allem Gesetz die freie, zum Guten strebende Liebe walten soll — zur Freude des Volkes, zum Entsetzen seines Weibes will er nun essen. Mit diesem seinem Entschluß endet der hier abgedruckte vierte (vorletzte) Akt. Als aber Johannan, vor dem Volk seine neue Einsicht verkündend, zum Mahl — die Schweinemahlzeit ist in Wahrheit ein Liebesmahl geworden! — schreiten will, da steinigt der fanatisierte Pöbel den Gesetzabtrünnigen. Er hat nicht gegessen! Nebuchasaraddon rast. Aber ehe er seine Rache kühlen kann, fällt er selbst, ein Opfer der Verschwörung seines Kämmerers. Den treuen Feldherrn

Ahikam, der jenen durchschaute und im Begriff stand, den König zu retten, hatte die blinde Gottähnlichkeit des Despoten dem verleumderischen Kämmerer preisgegeben: nun würzt ihm, von Nergal-Sarezer geleitet, der Koch Zabod — der um seiner erfolglosen Schweinefleischspeisen willen in Ungnade gefallen war! — den tödlichen Gifttrank. Der starre Gesetzeswahn der Gefangenen hat dem üppig verblendeten Heidenfürsten zuletzt den Tod gebracht, wie dem nach freierm Licht strebenden Hohenpriester.

Vierter Aufzug

Im Zelt Johannans — Früher Morgen

Erste Szene

Ramas und Ramadan halten im äußern Zeltraum die Wache. Sklaven mit gefüllten Tellern und Schüsseln treten aus dem innern Zelt heraus. Sie werden am Ausgang von den Hauptleuten aufgehalten.

Ramas: Zwei . . . drei . . . vier Platten, und keine weniger! Was stehen wir da und zählen einem elenden Teigtreter die Bissen ins Maul? Sind wir nicht berühmte Kriegsleute? Selbst Ahikam, der Feldherr, kennt meine Tapferkeit.

Ramadan: Wir sollten uns bei ihm beklagen. Wir wollen nicht mästen; wir wollen schlachten.

Ramas: Hollah! Der Wind hat sich gedreht, Bruder! Beruf Du Dich auf Ahikam! — Da schmeichelst Du heute den Ohren des Großkönigs mit Gerstengrannen.

Ramadan: Ich weiß wohl; es geht ein Gemunkel, Ahikam sei in Ungnade gefallen. Es ist klar, man hält uns hier zurück, obwohl das Heer zu murren anfängt. Man mißtraut dem Feldherrn. — Aber warum?

Ramas: Frag Du einen Mistfinken nach der Magierkunst! — Ich rate Dir blos: Willst Du mit der Zeit fortschreiten, so heiß den Ochsen vor Deinem Pflug ‚Nergal-Sarezer', anstatt ‚Ahikam'.

Ramadan (horcht, stutzt): Spann ein! — Da kommt er selber.

Nergal-Sarezer (tritt ein): Man sollte zwei so stattliche Kriegsmänner, wie Euch, zu Besserem gebrauchen. — Geht immerhin hinaus mit Euern Schüsseln. Ich will hier ein Wort mit diesem Hallunken von Kochlöffel reden.

Ramadan (leise im Abgehen): Hast Du gesehen? Er trägt den Siegelring des Großkönigs! — Was kann das bedeuten?

Ramas: Daß Du den Ring Deinem Ochsen durch die Nase ziehen sollst, Du Schafskopf! — So kannst Du ihn besser regieren.

(Die Hauptleute mit den Sklaven und Schüsseln ab. Nergal-Sarezer tritt etwas zur Seite, indes Zabod aus dem innern Zelt heraustritt)

Zabod: Bin ich ein Narr und wette mit einem hungersüchtigen Fastengerippe um mein Leben? — Ich wollte, ich läg vor den Schweinen, und alles wär vorbei.

Nergal-Sarezer: Zabod!

Zabod (wendet sich erschrocken um): Verzeih, Herr! — Meine trüben
Augen haben Dich nicht gesehen.
Nergal-Sarezer: Da ich Dich lebend traf,
Dacht ich Dich fröhlicher zu finden.
Zabod: Herr,
Wem ich mein Leben danke, weiß ich wohl.
Doch sieh, beim Anblick einer Sau ergreift
Mich jetzt ein ärgrer Schauder, denn zuvor;
Weil schlimmer, als von ihr gefressen werden,
Mich dieses dünkt: daß ich sie essen muß.
Und Deine gute Meinung, Mächtigster,
Hat mir des Königs arge Gnade so
In doppelt böse Grausamkeit verkehrt.
Nergal-Sarezer: Ich bin bereit, die Wohltat voll zu machen.
Und Dich von allem, was auf Schweine geht,
Endgültig zu befreien.
Zabod (macht eine Gebärde heftiger Dankbarkeit)
Nergal-Sarezer: Mit Beding:
Vielleicht nach Zeit und Umstand werd ich mich
Auf Dich besinnen —
Zabod: Was ich bin, ist Dein.
Nergal-Sarezer: Ich denk mir nur ganz allgemein: Ein Koch
Ist ja in allerlei Gewürz und Kraut
Ein Sachverständiger. — Er weiß genau,
Was bitter, aber heilsam — oder auch
Was schmackhaft, aber doch verderblich ist,
Geheim und sicher in der Wirkung . . . . Nun,
Ich sag das nur zum Beispiel —
Zabod (mit funkelndem Blick): Herr, ich weiß
Ein rasches Gift, süß, wie Sidonierwein,
Von seltner Kraft und Kostbarkeit — und wert,
Daß Könige daran zu Grunde gehn —
Nergal-Sarezer: Speit Dein Gehirnvulkan den Wahnsinn aus?!
Ich sprach von Kräutersorten allerlei,
Du aber sprichst von Königen und Gift? —
Zabod, Dein Leben ist verspielt. — Es bleibt
Dir nichts, als meine Gnade . . . merkst Du das?
Zabod: Ich seh, daß mich die Qual zum Schwätzer macht,
Daß ich in Deiner Hand bin, wie ein Fisch,
Der von der Angel abgenommen wird.
Nergal-Sarezer: Vertraue mir. — Inzwischen magst Du gern
Den Inhalt Deiner Kräuterbüchse prüfen,
Und sorgen, daß das Beste Dir nicht fehlt. —
Wenn ich dann winke, sei zur Hand. —

Zabod: Der soll
Zum letzten Mal Dein Wohl getrunken haben,
Den Du bezeichnest, sei er, wer er sei,
Und Deiner Gnade soll das Opfer fallen.
(Ahikam ist unbemerkt eingetreten)

Zweite Szene

Ahikam: Nergal-Sarezer, Deine Gnade scheint
Im Opferfordern unersättlich.
Nergal-Sarezer (stark beherrscht): So?
Mir scheint Dein Witz im Lauschen unersättlich.
Fast tuts mir leid um soviel leere Müh.
Ahikam: So magst Du Mitleid gegen Mitleid tauschen:
Denn unerfreulich immer steh ich da,
Ob ich nun blos beim Opferrat Dich störte,
Ob ich Dir sage, was ich weiß und will.
Nergal-Sarezer: Was hast Du mir zu sagen?
Ahikam: Kurz und viel:
Man krönt und opfert nicht mehr am Altar
Im Tempel zu Jerusalem ein Kalb
Wie einen König — oder umgekehrt!
Nergal-Sarezer: Denkst Du, mir steht die Lust nach Rätseln?
Ahikam: Nein,
Das denk ich nicht, Nergal-Sarezer.
Nergal-Sarezer: Nun? —
Ahikam: Seis also deutlicher. — Ein Opfer fiel
Dir doch zu früh schon: — Eleasar fiel,
Und sein Geheimnis quoll aus seinem Blut.
Nergal-Sarezer (bewahrt mit eiserner Kraft die Fassung. Er sieht sich prüfend um und lauscht. Man hört draußen ein Geräusch von den wachhabenden Hauptleuten Ramas und Ramodan. Nergal-Sarezer atmet befriedigt auf)
Ahikam: Dein Fürstenhaupt, geschändet und im Staub
Vor Henkersfüßen, dünkt mich jämmerlich. —
Darum hast Du erfahren, was ich weiß.
Beende wenigstens das Schelmenstück
Nun selber mit entschlossner Hand — und rasch!
— Denn jetzt, Nergal, geh ich zum König.
(Ahikam wendet sich)
Nergal-Sarezer (klatscht in die Hände. Raman und Ramadan eilen herbei): Du sagst es, und ich endige! Halt! — — Herbei!
Greift, bindet den Verräter!
Die Hauptleute (stutzen, gehen auf Ahikam zu)
Ahikam (zieht sein Schwert): Seid Ihr toll?!

Nergal-Sarezer (hält die Hand mit dem Ring des Königs empor): Nebuchasaraddon, der König, wills:
Greift ihn! — Seht hier das Zeichen der Gewalt!
Ahikam (erkennt den Ring und verliert für einen Augenblick jede Kraft zur Gegenwehr): Der Königsring in dieser Hand?! —
Nergal-Sarazer (bemerkt und benutzt den Augenblick): Greift zu!
Ramus und Ramadan (ergreifen Ahikam ohne Widerstand):
Was tun? Verzeih uns, Herr — der Ring befiehlt —
Ahikam: So tat an mir Nebuchasaraddon?
Nun lache, Nergal! — Lachen will auch ich! —
Und ob ich auch im Mord noch schreien könnte,
Was Dich zermalmt, ob noch mein letzter Hauch
Aufscheuchen könnte das Gerücht von dem,
Was Dich dem Aasgevögel preisgibt, Du — —!
— Ich will nicht! Will nicht! — — Das des Königs Lohn?! —
Ich will nicht! — Werd ihm nun, was er verdient! —
Ersticken soll mein Leben in Gelächter!
Das Lachen ist der Klugheit letzter Wunsch —
— So lache Du! — — Ich aber geh und — schweige.
Nergal-Sarezer (zu den Hauptleuten):
Ihr sorgt, daß es bei diesem Schweigen bleibt. —
— Und Eleasar tot? — Nun komm, Zabod!
(Ahikam wird abgeführt. Nergal-Sarezer will mit Zabod weggehen)

Dritte Szene

Am Zelteinzang erheben sich Stimmen. Eine Abordnung der Aeltesten, geführt von Mephiboseth, begleitet von Mara, bezehren Einlaß.
Nergal-Sarezer: Was will der Schwarm? Wer seid Ihr?
Mephiboseth: Herr, wir sind
Gesandte unsers Volks, und Aelteste —
Nergal-Sarezer: Wird er nun essen? — Hm, was soll das Weib?
Matthatias: Herr, dieses Weib —
Nergal-Sarezer: Ach, nun erkenn ich Dich,
Du bist das Weib Johannans, und bemüht,
Ihm den Verstand zu heilen. —
(Er winkt einem Bewaffneten. Dieser ab) Gut. Es soll
Der König wissen, daß Johannan sich
Entschloß zu essen. — (Er will gehen)
Mara (stark): Nicht zu essen! —
Die Aeltesten: Nein,
Zu essen — nein, zu essen! —
Nergal-Sarezer: Also wie?
Zu essen oder nicht zu essen?! Ei!
Genug. Beendigt dieses Narrenwerk!
(Nergal-Sarezer geht unwirsch hinaus. Ihm folgt Zabod)

Gedalja: Stört hier das Weib, was wohl erwogen ist?
Mephiboseth: Mara, das läßt sich an, wie Trug und List!
Mara (richtet sich mit einem harten Lachen auf):
Du hasts gesagt: — Verrat und Hinterlist
Das weiß ich nun, ist Euer Ratsbeschluß.
Mephiboseth: Und Du, was willst Du?
Mara: Hindern will ich Euch,
Daß Dir mißlingt, was Du ersonnen hast:
Ihn zu verderben! — Du, mein Bruder!
Mephiboseth: Schweig,
Wenn ich die Schwester nicht vergessen soll! —
(Johannan ist, von Wachen geführt, im innern Zelteingang erschienen. Er steht hoch aufgerichtet und reglos. Nur hie und da zittert der ganze Körper in rasch überwundenen Schwächeanfällen. Wie er eintritt, verstummt der Streit augenblicklich. Alle wenden sich ihm zu. Mara mit einem Aufschrei ihm zu Füßen)

Vierte Szene

Johannan: Steh auf vor diesen Männern. — Seid gegrüßt.
Mephiboseth: Wohlan. — Du weißt den Willen Israels,
Doch trägt dergleichen sich verschieden vor,
Ob hier Gefühle, oder ob Verstand
Und Einsicht in der Rede Meister sind.
Darum nicht übereilt entscheide Du,
Woran das Schicksal Deines Volkes hängt.
Dies zu verhüten, sind wir da. Es wird
Gedalja Deinen Zweifeln Rede stehn.
Mara: Ist dies das Antlitz eines Zweifelnden?
Johannan hat entschieden!
Gedalja: Weil ein Weib
Von einer Meinung überwunden ward,
Die im Vorbeigehn wohl ein kluger Mann
Mit andern wägt? — Greift er das Nächste dann,
So wirds kein Weib mehr fassen. Eher wird
Ihr gar noch Gott zum Ketzer an sich selbst!
Johannan: Ihr streitet zwar, doch ihr belehrt mich nicht.
Ich weiß allein: Was Gott verboten hat,
Das fordert nicht. — Ich kann nicht anders. — Geht.
Gedalja: Das, was Du sagst, hat Grund und scheint gerecht,
Wenn Du mit Grund den Rat der Aeltesten
Anklagst, er fordre das, was Gott verbot.
— Mir freilich scheint, er rate Dir vielmehr,
Der Schützer und Erretter Deines Volks
Nach Gottes Ordnung und Geheiß zu sein.

Matthatias: Wie denn geschrieben steht: der Hirte soll
Sich selbst zum Opfer weihn für seine Herde.
Mephiboseth: Nicht nur das Volk kommt um. Es wankt sein Recht,
Und jede Ordnung bricht mit Deiner Macht —
Johannan: Ich hab auf Gott vertraut mein Leben lang
Und war bedacht, das Meine recht zu tun
Und nicht zu fragen. — Denn mein Wille reicht
Nicht weiter, als ans Ende dieser Hand.
Ist diese fromm nur, so bewegt sie nichts,
Das Gott nicht fügt. — Und also ist es gut.
Das war mein Glaube — warum irrt ihr mich?
Mir ist bestimmt, für diesen Glauben jetzt
Den Zeugnistod zu sterben, und ich wills!
Gott wird erretten, der an meiner Statt
Euch führen soll. — Noch trieb ja dieser Stamm
Ein zartes Reis bei einem stolzen Baum.
Und wird dem Volk ein andrer Führer auch
Und eine Prüfung Eleasar sein,
So blüht Jerusa zum Gedächtnis Euch,
Daß Gott in mir sein Volk gesegnet hat.
Matthatias: Trotz hör ich, Trotz! — Und dieser ist nicht fromm.
Gedalja: Mit alten Leuten streiten, heißt den Mond
Vom Firmament mit Wolken wischen wollen:
Die Wolken wehn — er bleibt auf seinem Fleck.
Josabad: Dein ganzer Witz? — Was nützt hier ein Vergleich!
Bleibt er dabei, so kostets uns den Hals!
Mara: Das erste Wort, das aus der Wahrheit kam! —
Ich habs geahnt. Ein Opfer tut Euch not,
Das Eure Feigheit heiligt! —
(Bewegung. Ein Hauptmann)
Der Hauptmann: Schweigt und hört.
Der große Fürst Nergal-Sarezer will,
Daß ich Euch sage, was er just vergaß,
Als er vorhin in Eile von Euch ging; — und Ihr möget nun immerhin zu einem verständigen Ende gelangen. Aber bald. Denn Euer Eigensinn fängt an, sich selber aufzufressen. — Dein Sohn Eleasar nämlich hat unsre Syrer so zum Scherz auf Deine Tochter Jerusa gehetzt, weil dies hirnkranke Mädchen heut Nacht zu ihm geschlichen kam und ihren Vater mit Gewalt von der Schweinemahlzeit wegführen wollte. Aber seht, es mißlang beides; denn das Schwesterlein hat ihrem unlustigen Bruder darüber das Atemholen abgedreht. — Und der Nutzen davon? Gar keiner, sag ich Euch, denn sie hat sich selber den Tod gegeben, aus Furcht vor der Strafe. — Warum also hast Du nicht sogleich Deinen Braten gegessen, alter Mann? — So hättest Du heute zwei Kinder mehr und wärest wohlauf dabei.

Mara (stürzt aus höchster Spannung nieder): Mann! Wo sind meine Kinder?
Der Hauptmann (wendet sich zum Gehen)
Mephiboseth: Bleibe! Sprich!
Mara: Du! — Gib mir meine Kinder wieder!
Der Hauptmann: Ei, soll ich die Köpfe Euch zu Füßen legen?
Nergal-Sarezer lügt nicht. Kommt und seht. (Er macht sich los und geht)
Gedalja: So ist es wahr. —
Matthatias: Wer überhebt sich noch?
Josabad: Das ist das Ende: Mord und Brudermord!
Mephiboseth: — Das sind in Wahrheit die Gerichte Gottes.
Mara (schleppt sich zu Johannans Füßen):
Johannan . . . Deine Kinder beide . . .! Laß
Mich mit Dir sterben . . . Gott wird gnädig sein.
Johannan (mit unsicherer Zunge):
Mein Kind erschlug mein Kind — erschlugs im Haß,
Weil ich gehorsam selber wie ein Kind
Gehorchte — Gott gehorchte — — Nicht im Haß
Hab ichs getan — — Nichts war im Haß getan. —
Mara — zu sehr hat mich mein Kind geliebt.
Mara: Ich habe Dich geliebt und lebe noch!
Johannan: Und ich? — — Und ich. — Und was ich war und tat?
— Ist alles tot. — Und was ich bin und weiß?
— Das spinn ich so aus mir, und glaube, weil
Ich Gründe weiß, die meine Seele glaubt,
Das sei mein eignes sinnendes Verknüpfen,
Das unverständlich Hingestückeltes
Verständigt . . . Mara — Nacht! — —
O Gott, Nacht! — Nacht!
(Er sinkt in sich zusammen. Mara fängt ihn auf)
Mara: Nicht so! Nicht so, Johannan, geh nicht so! — —
Mephiboseth (springt bei): Er stirbt!
Gedalja (erschrocken): Das darf nicht sein!
Mara: Erbarme Dich! — —
Johannan (schlägt die Augen auf): . . . Aus Liebe, Mara —
Josabad: Gottes Trost! Er lebt!
Johannan: — Aus Liebe kommt Versöhnung in die Welt;
Denn aller unsrer Absicht ist sie fremd
Und feindlich unserm Glauben. — Willkür nicht,
Und nicht Gehorsam gibt ihr das Gesetz,
Von uns zu ihr ist kein lebendig Band. —
Mein Kind Jerusa, Dich hat Gott geliebt . . .
Matthatias: Versteh ich das? — So schrecklich ihre Tat,
Das Schlimmste ist: daß es am Sabbath war.
Johannan: Auch Eleasar hat die Schuld bezahlt,

So ohne Liebe er im Leben stand —
Auf seine Art war Israel ihm wert.
— Ich aber . . . ich? — Hab ich die Opfer nicht,
Blind wie ein Schicksal, ohne Unterschied,
Mit meiner Hand verstreut, wie einer, der
Der Ernte sicher ist — und habe sie
Ins unfruchtbare, graue Meer gesät?! —
— Leer, ringsum leer . . . und alles ist zu spät. —
Mephiboseth: Noch nicht zu spät. Gedenke Deines Volks!
Gedalja: Gedenke derer, die Du retten kannst!
Josabad: Des zwölften Manns gedenke —!
Johannan: — Nicht zu spät . . .?
— Ist das noch Wahrheit? — Ich noch Opfer? — Ich
Noch solcher Tat, noch solcher Liebe wert?
Ich darf — ich darf noch einmal — — großer Gott —!
Gott, unaussprechliche Barmherzigkeit!
— Ich will Dir dienen, wie ich noch vermag —
(Johannan richtet sich langsam immer höher und jünger auf. Wachsende Spannung bei allen Anwesenden. Mara verständnislos):
— Und nichts als Liebe soll mein Dienen sein!
Ich fluche Eleasar nicht. Ich weiß,
Sein Zorn und Drang war: Freiheit vom Gesetz. —
Obs Gott gefiel, ob nicht, ich richte nicht;
Doch sag ich Euch: sein dunkler Drang war gut!
Und vom Gesetz befreien will auch ich
Mein Volk nun; nicht durch trotzige Gewalt,
Denn aus Gewalt ist keine Freiheit gut.
Ich will dem Volk von einer Liebe sagen,
Zu trösten und zu helfen, wo das Wort
Und wo die Tafeln des Gesetzes schweigen!
— So sei das Erste: eine freie Tat!
Mein Volk erfleht den Retter aus Gefahr.
Ich bin sein Fürst und Vater. Und ich bin
Nach Gottes Willen auch sein Retter nun,
Und ohne Opfer: Denn das Wort ist nichts,
Der Geist ist alles, — alles ist die Liebe!
Matthatias (halblaut): Er ißt?
Gedalja (ebenso): Wer kann das mißverstehn?
Josabad: Er ißt!
Mara: Was redet Ihr? — Du wagst —? Du wagst noch jetzt,
So Deinen Spott zu treiben?!
Mephiboseth (über Mara hinweg): Sag uns klar:
Wirst Du, so, wie's der König nun einmal
Bedungen hat, Dein Volk erlösen? —

Johannan: Ja!
Mara: Johannan!
Johannan: — Denn ich hab mein armes Volk
In seiner Not und in Gefangenschaft
Viel tiefer als zu Babylon gesehn,
Und weiß von Ketten jetzt, die ärger sind,
Als Eisenfesseln. — Sprengen will ich sie —!
Mara: Wach auf! Johannan! Hörst Du nicht? — Es will
Die Arglist Dich beschleichen!
Matthatias: Deutlich ist,
Was er gesagt hat!
Gedalja: Und sein Wille klar,
Mara: Wie keinem ist sein Wille mir bekannt!
Gedalja: Sie rast und macht noch, was so wohl begann,
Wer weiß, zu schanden!
Josabad: Rasch, führt sie hinaus!
Mephiboseth (tritt auf Mara zu)
Mara (springt auf): Rühr mich nicht an!
Mephiboseth: Du drohst?
Mara (außer sich): Ich kenne Dich
Und diese hier nicht mehr —!
Mephiboseth: Brauchts denn Gewalt —?
Mara (hebt eine Waffe): So sterb ich hier für Gott und sein Gesetz!
Johannan: Verblendeter! Erhebst Du Deine Hand,
Und dies ist Deine Schwester?! — Mara, sprich,
Ists nicht genug an einem Brudermord? —
Mein Volk sei frei durch mich. — Ich habs gesagt!
Mara (tonlos): Du hasts gesagt —? (mit verzweifelter Kraft): Das ist nicht wahr!! — So spricht
Seellose Qual, aus der der Wahnsinn keimt!
Johannan: Dies fürchte nicht. — Er hat mich angeschaut
Und nicht besiegt. — Doch dieses weiß ich jetzt:
Nicht langer Qualen brauchts, in dunkler Nacht,
— Es reicht ein Blick für tiefen Wahnsinn aus.
Mara (steht hilflos. Waffengeräusch draußen)

Fünfte Szene

Trompetenstoß. Leibwache des Königs. Gleich danach Nebuchasaraddon, begleitet von Nergal-Sarezer und seinen Großen.

Hauptmann der Wache: Platz für den König aller Könige!
Nebuchasaraddon: Sieh da, Johannan, gehn wir nun zu Tisch?
Man hört, Du habest Dich genug besonnen
Und seist von Sohn und Tochter hart belehrt?
— Zwar ists die Krone alles Narrenwerks,

Das je mir widerfuhr: Sich wider mich
Mit Listen und Gewalttat zu erkühnen: —
Doch hat auch allzudumm den Tod verdient!
Du nütze nun beizeit den teuern Rat:
— Drum brach ich eilends auf, und wie Du siehst,
Hier steh ich, mich bei Dir zu Gast zu laden.

Johannan: Ich werde Deinen Willen tun. Jedoch
Mit der Bedingung, daß Du Deinen Tisch
Im offnen Zelt vor allem Volk bereitest.

Nebuchasaraddon: Das ist gewährt.

Johannan: So rüste Du Dein Mahl!

Mara: Erkennt ihr nicht, daß zweier Kinder Tod
Die Sinne ihm verwirrt?! — Ihr seht nicht, daß
Unmenschlichkeit und Hunger ihm den Geist
So ganz zerstückelt und zerstoßen hat,
Und daß der Wahnsinn ihm die Zunge führt?!

Nebuchasaraddon: Das Weib hier scheint von Sinnen —
Doch warum?

Mara: Herr! . . . . Diese — — Alles Wahnsinn!!

Nebuchasaraddon (winkt. Mara wird abgeführt): — Nun zu Tisch!

(Vorhang)

Der Nachen/ von Benno Geiger

Gelinde schleift im Schatten der Kanäle
der schwarze Nachen auf der toten Flut
und lauscht, was oben im Verfall der Säle
das greise Volk der Adeligen tut.

Einst gingen Fürstensöhne, gingen Grafen
zu reichen Lustbarkeiten in das Haus;
die morschen Dielen und Gewölbe schlafen,
im Hause wohnt des Dunkels kalter Graus.

Vielleicht verkehren heiser mit den Scherben
des alten Ruhmes, der verwesten Pracht
die Traumgestalten hochbenamster Erben.

Ein Volk hat feiernd seine Zeit verbracht.
Die Namen schwinden. Die Gebäude sterben.
Der schwarze Nachen gleitet durch die Nacht.

Aus der Gedichtsammlung ‚Lieblose Gesänge', die demnächst bei Oesterheld & Co., Berlin, erscheint. Preis kartoniert drei Mark.

Ouvertüre

Die erste Premiere gab, Ende August, das Theater, das, Anfang Juli, die letzte gegeben hatte. Das erste neue Stück, ‚Die Stimme der Unmündigen', kam aus dem Lande, aus dem das letzte neue Stück, ‚Vater und Sohn', gekommen war. Sven Lange ist weniger robust, als Gustav Esmann war, und wird es darum schwieriger zu Aufführungsjubiläen bringen. Das kann ihn nur sympathischer machen. Aber in einem entscheidenden Punkte ist der lebendige Däne ebenso unzulänglich wie der tote. „Die Erfindung ist überall die Hauptsache," sagt der Dramaturg Hebbel. Auch Sven Lange fällt zu wenig ein. Trotzdem die Motive zu zwei vollen Dramen ineinandergeschlungen sind, reicht es selbst für einen kurzen Theaterabend nicht hin und nicht her. Es könnte eine stille Seelentragödie für sich abgeben, daß ein Mann, ein provinzialer Bücherhocker, nach fünfzehn Jahren sein Eheglück als ein Scheinglück und seine Frau als eine entsagungsvolle Pflichterfüllerin erkennt. Es könnte eine andre Tragödie für sich abgeben, daß ein Mädchen in den gefahrvollen Jahren, wo die Stimme wechselt, eine erwachende Leidenschaft mißdeutet, den Mann zu hassen glaubt, den es liebt, und in der Verwirrung der Sinne und Gefühlchen Unheil heraufbeschwört und sich selber Schmerz bereitet. Hier haben wir beide Konflikte zugleich, ohne daß eine Tragödie entstünde. Hier wird ein ergrauter Mann durch die überreizte Phantasie seiner Tochter — der sich in den Dämmervorstellungen der Pubertät der erinnerungsvoll freundschaftliche Verkehr zwischen ihrem heimlich und unbewußt geliebten Sängerverwandten und ihrer Mutter in eine Art Ehebruch verzerrt — mit einem Schlage zu der Einsicht gebracht, daß seine Ehe keine rechte Ehe gewesen ist. Was kein Verstand der Verständigen sieht, das macht der Blick und die Stimme der Unmündigen offenbar. Leider kommt nicht viel bei alledem heraus. Der späte Ehekonflikt verrinnt in matter Resignation, und der frühe Weibeskonflikt wird gar schwankhaft gewendet, wird durch Lachen unschädlich gemacht. Sven Lange scheint sich nicht zu ‚trauen'. Er ist zu fein und zu nachdenklich, aber er ist wohl auch zu schwach dazu, die Konsequenzen seiner eigenen Intentionen zu ziehen. Er biegt aus und biegt um, und das rächt sich doppelt. Wie er nicht den vollen Mut zu den Schicksalsmöglichkeiten seiner Menschen hat, genau so hat er nicht die volle Liebe zu ihrer Wesenheit. Sie sind zu wenig, sie tun zu wenig, und sie leiden zu wenig. Das macht das Stück innerlich ziemlich leer. Aber es geht auch, im Sinne rein theatralischer Bewegung, zu wenig mit diesen vier Personen vor. Das macht das Stück äußerlich mager. So wie Sven Lange seinen Vorwurf angefaßt hat, gibt er gerade einen Akt her. Die drei Akte ermüden schließlich, und der Ton von vornehmer Zartheit,

der im Anfang gefangen nimmt, verliert seine Wirkung. Diese Gedämpftheit ist nicht verhaltene Kraft, sondern Nervenschwäche, die vor aller Lautheit zusammenschreckt. Es ist also anzunehmen, daß die Aufführung des Kleinen Theaters nur stellenweise den Beifall des anwesenden Dichters gehabt hat, der wahrscheinlich zu spät nach Berlin gekommen war, um noch entscheidend eingreifen zu können. Diese Aufführung war viel zu laut. Sie betonte die Schwankelemente so stark, daß die dünnen Stimmchen der Dichtung allzu selten herausklangen, geschweige denn, daß die sanften Konturen der Charaktere, die selbstherrliche Schauspieler zur Betätigung reizen müßten, verstärkt und ausgefüllt worden wären. Ja, diese Konturen waren nicht einmal immer getroffen. Fräulein Grüning stellte sich um zehn Jahre zu alt für die Mutter, die nämlich Mitte der Vierziger den Stimmungen der dichterischen Gestalt kaum noch zugänglich sein wird, und Herr Lettinger, der Freund ihrer eigenen Jugend und die Beunruhigung ihres Töchterchens, war wieder nicht alt genug. Herrn Klein-Rhodens Bravheit fehlte die leise Schwermut, die auch einen solchen Schulfuchs aus dem Dutzend an einer Lebensecke vorübergehend umwittern wird, und seine kleine Magna hatte in Fräulein Lotte Klein eine mehr geräuschvolle als seelenkundige Darstellerin gefunden. Der einzige Gewinn und die Ueberraschung des Abends war Fräulein Lia Rosen. Sie gab eine verwachsene Freundin der ‚Heldin', eine ganz unbeträchtliche Nebenfigur, und schlug mit dem ersten Augen-Blick das ganze Haus in Bann. Als sich dann dem Spiel dieser leidenschaftlich funkelnden und wissensgierig bohrenden Augen die Melodie einer empfindungdurchtränkten Stimme und der Rhythmus vollendeter Sprechkunst gesellte, da war der Sieg einer Schauspielerin entschieden, die zu den höchsten Aufgaben berufen scheint.

. . . Von Dänemark ging es nach Schweden und aus dem Kleinen Theater in ein noch kleineres Theater, das an seinem ersten Abend nicht deutlich genug zeigen konnte, ein wie großes Theater es eigentlich ist. Als ‚Fräulein Julie' für ein Kammerspielhaus geschrieben wurde, gab es keins. Da es eins gibt, ist es nicht mehr nötig, ‚Fräulein Julie' aufzuführen. Vor nahezu zwanzig Jahren erwartete der Dichter Strindberg, daß es einen traurigen Eindruck machen würde, ein unter glücklichen Verhältnissen lebendes Individuum untergehen zu sehen. Der Denker Strindberg wollte zugleich an einem ungewöhnlichen, aber lehrreichen Fall, an einer Ausnahme, welche aber die Regel bekräftigt, beweisen, wie der alte Kriegeradel entartet ist und an dem neuen Großgehirnadel zugrunde geht. Ich bekenne mit grenzenlosem Freimut, daß ich hier ebenso unempfindlich vor dem Dichter wie verständnisbar vor dem Denker Strindberg stehe. Es macht mir leider nicht den geringsten Eindruck, daß Fräulein Julie gezwungen wird, sich ums Leben zu bringen, weil sie mich zu ihren Lebzeiten keinen Augenblick inter-

essiert hat. Sie ist ein monströses Gehirnprodukt, zu dem ich mich ganz vergeblich in irgend eine seelische Beziehung zu setzen trachte. Der Dichter kann sich in der vielseitigen Erklärung und Entschuldigung ihres Falles nicht genugtun und rückt uns damit sein Opfer eher fern als nah. Denn wenn gerade diese physiologischen und soziologischen, diese nationalen und generellen, diese klimatischen und rassepsychologischen Bedingungen zusammenkommen mußten, um die Katastrophe herbeizuführen, dann braucht man ja nur ein paar von diesen Bedingungen auszuschalten, um Julien glücklich enden zu sehen. Der Denker irrt: der Fall ist zu ungewöhnlich, als daß er lehrreich sein könnte. Dabei wäre noch obendrein fraglich, ob wir mit dem Inhalt dieser Lehre irgend etwas anzufangen wüßten. Auch der alte Kriegeradel und der neue Großgehirnadel in ihrer Gesamtheit würden uns doch nur dadurch mehr als hohle Begriffe werden, daß die beiden Repräsentanten, die Frau und der Mann, wenigstens ein paar Fasern von unserm Fleisch und ein paar Tropfen von unserm Blut hätten. Das müßten sie ja unwillkürlich haben, wenn sie überhaupt Lebewesen wären. Aber Strindberg setzt im Drama nur raffiniert zusammen, was er in seiner programmatischen Vorrede sorgsam auseinandergelegt hat. Wer jetzt erklärte und bewiese, daß die Vorrede später geschrieben worden ist als das Drama, würde nichts an dem wesentlichen Eindruck ändern, daß ‚Fräulein Julie' durch kalte Kopfarbeit entstanden ist; jedenfalls ist diese Vorrede früher gedacht worden. „Uhren sind keine Welten," sagt der Dramaturg Hebbel. Solch ein Uhrwerk wird in seiner unfehlbaren Exaktheit den Verstand vergnügen; aber es wird uns um keine Welt bereichern. Das Strindbergsche Uhrwerk hat vor allen andern noch einen besondern Vorzug: es geht schneller. Man hat das Tempo von ‚Fräulein Julie' mit Recht einen wütenden Galopp genannt. Solch ein Tempo wird keine Aufführung einschlagen können, weil alle diese vielfältigen Motivierungen zu Gehör gebracht werden und die Schauspieler sich gleichzeitig bemühen müssen, diesen abstrakt errechneten Figuren einen menschlichen Körper zu geben. Trotzdem brauchte das Stück wahrscheinlich nicht so zu schleichen wie in den Kammerspielen. Eine Leitung, die vor der Beseitigung wichtiger Sprechszenen selten zurückschreckt, sollte in der Beschleunigung von stummen Szenen nicht gar zu zaghaft sein. Aber auch im Dialog gab es unnötigen Aufenthalt durch die — hoffentlich akute — Gedächtnisschwäche des Herrn Steinrück, der im übrigen als Jean ein hohes Maß von Glaubhaftigkeit erreichte. Dieser Bursche, der bald viehisch roh und bald blendend geistreich ist, kann Fräulein Julie nicht blos durch weltmännische Geschmeidigkeit, sondern auch durch stiernackige Brutalität verführen. Dies ist der Fall von Herrn Steinrück, der um so angelegentlicher und mit genügendem Erfolg bestrebt war, die Künste seiner Dialektik möglichst unscheinbar an den

Mann oder an das Fräulein zu bringen. An Gertrud Eysoldt. Die stilisiert ihre Julie mit großem Takt. Sie sagt sich ganz richtig, daß deren Handlungsweise zu drastisch ist, um noch eine besondere Drastik des Wesens nötig zu machen, und mildert, wo sie kann. Sie wird zügellos, aber nie gemein und erreicht dadurch, daß wir ihr in ihrer tiefsten Erniedrigung eine Spur Sympathie bewahren, die die Figur im Buch nie erweckt hat. Daß diese Sympathie zu stark wird, verhindert sie wiederum in den Gefühlsausbrüchen durch einen Ton von Seelenlosigkeit und Unechtheit, von dem seit der Selysette niemand mehr glauben darf, daß es der Grundton dieser Schauspielerin und kein bewußtes Charakterisierungsmittel ist. Sie zeichnet . . . . . Aber ich bin sehr ungeduldig, aus Skandinavien nach Deutschland und aus der Kälte in die Wärme zu kommen.

‚College Crampton' erschien, vor fünfzehn Jahren, den Berlinern in demselben Vierteljahr wie ‚Fräulein Julie'. Er konnte damals einen kräftigen Theaterbeifall finden, aber es gab wenige, die ihn neben dieser gewaltigen nordländischen Modernität nicht für ein Stück Konvention ansahen und erklärten; zum Teil um des Erfolges willen. Hora suit. Programme verschimmeln, und Menschlichkeiten bleiben ewig jung. Heute wirkt dieser Strindberg wie eine Tortur und dieser Hauptmann wie eine zärtlichste Liebkosung. Dort stöhnt und gähnt man; hier weint und lacht man. Es ist eins von den Geheimnissen fast aller Hauptmannschen Dramen, daß sie mit der zeitlichen Entfernung immer mehr an Leuchtkraft und Lebensfülle gewinnen. Das ist ja verständlich. Wir haben den kindlich unberechtigten Wunsch, einen großen Dichter unbeirrt aufsteigen zu sehen. Diese falsche Forderung einer gradlinigen Höherentwicklung — eine Forderung die uns als schlechte Literarhistoriker kennzeichnet — trübt uns von Mal zu Mal den ersten Eindruck einer neuen Dichtung. Der zweite Eindruck ist gerechter und entscheidender. Heute würde ‚Michael Kramer', den man einmal mit Lust verhöhnt hat, auch breitere Schichten in die Kniee zwingen. Heute würde selbst der ‚Rote Hahn' mit Achtung angenommen werden. Heute ist ‚College Crampton' eine innigere Herzensstärkung als jemals zuvor. Sein lebenstiefer Humor dringt siegreich auch durch eine dicke und derbe Aufführung und durch die düsterste Auffassung der Titelgestalt hindurch. Nicht als ob diese neue Brahmsche Aufführung, als Ganzes angesehen, zu tadeln wäre. Es wäre gar zu ungerecht, dem Nachwuchs anzurechnen, daß er den Saft und die Größe einer edlen Vorgängerschaft nicht hat, womöglich niemals haben wird. Unter Ausschaltung teurer Erinnerungen ist der Ersatz annehmbarer, als man hoffen durfte. Ein neuer Herr Stark setzt als Max Sträßler fürchterlich unfrei ein und spielt sich im Laufe des Abends leidlich frei. Herrn Marr, der anspruchsvollern Ge-

stalten zu flach ist, kommt für die dankbare Rolle des ‚dicken Krämers' sein Rheinländertum zu statten. Fräulein Orloff hat ihre Selbstgefälligkeit nach Kräften unterdrückt und läßt, als Tochter wie als Braut, ab und zu sogar ein Herzenstönchen hören. Herr Ziener, das Faktotum Löffler, behauptet seinen schweren Stand als ein Nachfolger Rittners mit Anstand und etlichen Dialektschwankungen. Aber es ist auf der andern Seite doch zu wenig, daß beinahe jeder dieser jungen Leute nur gerade angenehm enttäuscht, und daß so ziemlich auf der ganzen Linie die künstlerische Feinheit handfesten Wirkungen hintangesetzt wird. Hauptmanns Crampton malt Schilder und malt Bilder. Hauptmanns ‚Crampton' ist ein Bild, kein Schild. Das Ensemble schien das öfters zu verwechseln. Wir wurden zum Lachen gebracht, wo wir, nach Hauptmanns Absicht, lächeln sollten, und nur vor Crampton selber verging uns, gegen Hauptmanns Absicht, das Lachen wie das Lächeln.

Bassermann hat als Crampton Momente, die, wie mit einem Griff, den ganzen Mann ins Große rücken: wenn er, im zweiten Akt, entdeckt, wie sehr man Schindluder mit ihm getrieben hat, und wenn dann sein Schmerz lautlos nach innen strömt und seine Wut gewaltig ausbricht; wenn, im vierten Akt, sein guter künstlerischer Geist in ihm lebendig wird, ihn zu der Schilderung des Deckenbildes begeistert, und wenn dann, vor den Plebejern, der Gedrückte und Geduckte sichtbarlich wächst und seine Fesseln sprengt; wenn er, im fünften Akt, seine kleine Unsterblichkeit, sein Polizistchen wieder hat und ein heißer Tränenstrom das gepreßte Herz erleichtert und befreit. Aber auf diese tragischen Klänge ist die ganze Gestalt gestimmt, und das verträgt sie schwer. Die Luft von Unheil, mit der Bassermann sich gleich von Anfang wie mit einem blutigen Mantel bedeckt, ist nicht die Luft dieser Komödie, in der neben das Leid die Lust gleichberechtigt tritt, in der durch schwülen Lebensdunst immer wieder die Strahlen der Lebenszuversicht brechen. Der dunkle Ton des Schicksalgezeichneten, die Bassermann seinen Crampton gibt, ist nicht der Ton der dichterischen Figur, die erschrecken, bedrücken, beklemmen muß, wenn diese dumpfen und dämmrigen Situationen gar kein Humor, kein naiver und kaum je ein barocker Humor, erheitert und erhellt. Es kommt hinzu, daß Bassermanns unzweideutige Charakteristik die Problematik dieses romantischen Charakters nicht ergründet, der ein Changeant unzähliger ineinanderspielender Züge ist: die erstaunliche Mischung von Narrheit und Originalität, von Trotz und Irrwischlaune, von Jähzorn und Herzensgüte, von Siegesgewißheit und Verfolgungswahn, von innerer Vornehmheit und äußerer Verkommenheit, von Grobheit und Liebenswürdigkeit. Diese Liebenswürdigkeit war die Seele des Engelschen Crampton. Sie war die Mitte, in der seine übrigen Eigenschaften sich trafen und von der sie Farbe und Duft empfingen. Ohne diese Liebenswürdigkeit, die all seine

Schwächen mildert, all seine Schrullen vergoldet, wird Crampton ein unleidlicher Patron: nur ihr dankt er unsre Teilnahme, denn sein Künstlertum ist ja durch nichts und niemand zuverlässig bezeugt. Unser neuer, immerhin nicht mehr ganz neuer Crampton hat von dieser Liebenswürdigkeit heute so selten einen Hauch wie vor vier Jahren. Bassermann, blind für das Stückchen Hjalmar Ekdal im Crampton, geht mit einem furchtbaren Ernst um die Sache darauf aus, in Crampton das unbestrittene Genie zu suchen, und findet es nicht, weil der Dichter seine buntverworrene Welt der krausesten Gegensätze selbst nicht klar gedeutet hat. So tritt an die Stelle von Hauptmanns geistreicher Fragwürdigkeit eine unfragliche Verneinung der dichterischen Gestalt. Darüber geht das Drama als solches in die Brüche, und aller Mühewaltung des Schauspielers zum Trotz stellt sich nur in jenen paar großen Momenten mehr als ein pathologisches Interesse an der Figur ein. „Es gibt Grenzen der Darstellung, es gibt einen Punkt, wo die höchste Wahrheit die höchste Sünde ist", sagt der Dramaturg Hebbel. Diese Grenzen überschreitet Bassermann meilenweit. Er hält sich mit einer Ehrfurcht, die er sonst sehr ungern dem Text eines Dramas erweist, an Gertruds Wort, daß der Vater völlig hülflos sei und auf der Straße bereits geführt werden müsse, und liefert eine Studie menschlichen Verfalls, die Zacconis würdig wäre. Aesthetisch peinigt es maßlos, diesen ruinösen Menschen durch ein höchstens medizinisch motiviertes Potatorenhusten ganze Strecken des Dialogs verscharren zu hören und in seiner Ausgehöhltheit stundenlang vor sich zu sehen. Auf hohen, hagern Beinen, die bei dem schleifenden, schleppenden Gang leicht einknicken, hält Bassermann mühsam einen schmalschultrigen, schlottrigten Oberkörper und einen verwüsteten Kopf. Unstete Augen mit aufgesträubten, durch tiefe Furchen getrennten weißen Brauen; die Haare zerwühlt, der Bart spitz und schütter; die Nase und die faltigen Wangen gerötet; tiefe Krähenfüße, Mund und Hände nervös und müde — ein Bild des Jammers, neben dem stets der Tod lauernd zu schreiten scheint. Die Rettung am Schluß wird der reine Hohn. Alle Achtung vor der stupenden Technik, die solch eine Phantasiegeburt mit den lebendigsten Zeichen, mit den feinsten Seltsamkeiten auszugestatten weiß, und die selbst da fesselt, wo sie nicht konzentriert, sondern zerdehnt, wo sie die Bescheidenheit der Natur verletzt und sich in grellen Uebertreibungen aller Art austobt. Bassermanns Crampton ist ein Meisterwerk seelisch teilnahmsloser Schauspielervirtuosität. Künstlerisch aber ist es, nach wie vor, verlorene Mühe, den zwiespältigen Crampton, den wir kannten, durch einen unheimlich konsequenten ersetzen zu wollen, der an Größe gewonnen hat, aber abscheulich geworden ist.

Die Ibsenwoche in Kristiania/ von Paul Fjeldgård

Der Gedanke, zu Anfang der Saison, wenn der Touristenstrom noch reichlich fließt, Kristiania zum Schauplatz einer Reihe mustergültiger Ibsenvorstellungen zu machen, scheint auf den ersten Blick so einfach und naheliegend, und man wundert sich eigentlich darüber, daß er nicht schon vor zehn, fünfzehn Jahren gedacht und ausgeführt worden ist, als der Meister noch in all seiner Kraft, auf der Höhe seines Weltruhms stand und selbst seinen Einfluß auf die Einstudierung seiner Werke hätte geltend machen können. Man sollte denken, nur norwegische Künstler vermöchten die Ibsensche Welt in aller Ursprünglichkeit und mit den feinen und echten Nuancen wiederzuerschaffen, die erst ein volles Vertiefen und Verstehen möglich machen. Anderseits war Ibsens Name und Bedeutung für die ganze zivilisierte Welt schon längst so mächtig und einzigartig, daß recht wohl die Aufmerksamkeit des internationalen Kunstinteresses auf Vorstellungen zu lenken war, die einen für alle andern Bühnen der Welt unerreichbaren Wirklichkeitswert besaßen.

So nahe die Idee lag, es konnte doch kaum die Rede davon sein, sie früher als in den allerletzten Jahren lebendig zu machen. Die Theaterverhältnisse in Kristiania waren, bevor das jetzige Nationaltheater erbaut wurde, weder ökonomisch noch künstlerisch sicher genug basiert, um das große und anspruchsvolle Gebäude einer Festspielinstitution zu vertragen. Ja, selbst jetzt noch ist der Untergrund recht schwach, und die Ibsenwoche hatte in mehr als einer Beziehung das Gepräge des Versuchs und der Unsicherheit.

Die Ursachen? Das Nationaltheater arbeitet unter schwierigen ökonomischen Verhältnissen. Erbaut aus privatem Kapital, ohne Zuschuß vom Staat oder von der Kommune, spielt es vor dem etwas beschränkten Publikum einer mittelgroßen Stadt und muß Rücksicht auf die Kasse nehmen. Diese Rücksicht forderte zum Beispiel in der vorigen Saison, daß ‚Die lustige Witwe' genau hundertundeinmal über die Bühne tanzte — worauf sie endlich der Wille des verzweifelten Direktors, dem Wunsche des Publikums zum Trotz, absetzte. Ein Theater jedoch, das in so wesentlichem Grade von ökonomischen Rücksichten geleitet wird, kann nur mit Mühe und ganz allmählich so sorgfältige Einstudierungen zustande bringen, wie sie eine Reihe von Festspielen verlangt. (Ich gebrauche die Bezeichnung Festspiel, um den Beigeschmack pedantisch-unkünstlerischer Dogmatik zu vermeiden, der dem Begriff Mustervorstellung anhaftet.) Ferner gebietet das Nationaltheater keineswegs über alle die Künstler, die bei Ibsenfestspielen notwendig in Betracht kommen müssen. An einem konkurrierenden Theater wirken Talente wie Herr und Frau Fahlström, Frau Wettergreen und, von dieser Saison ab, Olaf Hanssen. Sich eine solche Zersplitterung der besten Kräfte ohne tiefen Schaden zu gestatten, ist die norwegische Schauspielkunst nicht reich genug.

Um diese Schwierigkeiten aus dem Wege zu räumen, hat man an die

Möglichkeit gedacht, eine besondere Festspielinstitution einzuführen, die ökonomisch unabhängig sein sollte und die notwendigen Künstler sammeln könnte. Das Kapital sollte durch private Opferwilligkeit mit Zuschuß von Staat und Kommune beschafft werden. Die Leitung sollte in den Händen einer besonders dazu geeigneten Kraft ruhen und von der Leitung des Nationaltheaters unabhängig sein. Abgesehen davon, daß es töricht wäre, Björn Björnsons verständnisvolle, tüchtige Ibsen-Inszenierungen beiseite zu werfen, dürfte der Gedanke einer besondern Festspielinstitution auf so viele praktische Schwierigkeiten stoßen — zum Beispiel die gewöhnliche Theaterbeschäftigung der mitwirkenden Schauspieler und die hohen Kosten des Betriebes — daß er im Hinblick auf die jetzigen Theaterverhältnisse als totgeboren zu bezeichnen ist. Er fand auch, als er in der Presse auftauchte, keinen Anhänger.

Es ist also notwendig, vorläufig nur mit dem Nationaltheater als Träger der Ibsenfestspiele zu rechnen. Und so läßt sich von vornherein sagen, daß das Theater günstige Bedingungen hat, um eine Reihe wirklich guter Vorstellungen herauszubringen. Er besitzt in Björn Björnson einen Bühnenleiter, dessen verständnisvolle Vertrautheit mit Ibsens Dichtung auf gleicher Höhe steht mit seinem dramatischen Nachschaffungsvermögen und seiner Bühnenerfahrung. Es hat in Frau Dybwad, Egil Eide, Harald Stormoen, Stub Wiberg und andern Schauspieler, die jeder für sich in einzelnen Rollen Ausgezeichnetes erreichen und im Zusammenspiel unter glücklichen Konstellationen Unvergeßliches schaffen. Endlich kann er den Vorstellungen den echten und unübertrefflichen äußern Rahmen geben. Gleichwohl brachte die Ibsenwoche dieser Saison den fremden Zuschauern verschiedene Enttäuschungen.

Sie begann in großem Stil: suchte ‚Peer Gynts' bunte Phantasiewelt als Eingangstor zu den mystisch verklärten Regionen des intimern Seelenstudiums aufzubauen. Der Versuch mißglückte; das Portal stürzte krachend in einzelne prachtvolle Stücke zusammen. Man hat gesagt, ‚Peer Gynt' lasse sich überhaupt nicht zu einer Einheit zusammenfassen. Ich begreife das. Der lyrisch-phantastisch prahlende Bursche; der noch Stimmung schwindelnde, egoistisch-dreiste Reeder; endlich der Lebensbankrotteur, der vergebens seines Wesens Kern sucht, um endlich zu erkennen, daß seines Daseins innere Wirklichkeit nur in Solvejgs Liebe zu finden war — das ist eine Gestalt, ein Mensch, der ebenso reich in des Dichters ungeheurer Phantasie entfaltet ist, wie von seinem durchdringenden Seherblick festgehalten, von seinem ethischen Pathos durchdrungen. Wer diesen Peer Gynt spielen will, muß allerdings dieselben Klänge der Phantasie, des Gefühls und der Intelligenz meistern, über die Henrik Ibsen selber Gewalt hatte. Denn aus seiner eigenen Seele schöpfte der Dichter den Stoff zu diesem Werk, und er stieg tief hinab in den unergründlichen Born. Nur das Genie kann den reichen Stoff, der in dieser Dichtung gebunden liegt, freimachen und formen. Und nur ein norwegisches Genie kann das. Denn in höherm Grade, als irgend ein andres Ibsensches Werk ist ‚Peer Gynt' norwegisch; gedacht als eine Weltgerichts-Dichtung über naturgesetzte norwegische Volkseigenschaften;

von äußerst bis innerst durchtränkt mit eigentümlicher norwegischer Natur und Kultur. ‚Brand' und ‚Peer Gynt', die beiden mächtigen Werke, die aufeinander nur mit einem Jahr Zwischenraum folgten und also gleichzeitig in des Dichters Phantasie gelebt haben müssen, sind Ibsens Mythologie über das norwegische Volk . . . Nun, Halfdan Christenson ist zwar Norweger, aber kein Genie — und mehr braucht man nicht von seinem Spiel zu sagen. Ob Egil Eide, der Phantasie und Temperament für zehn besitzt, dessen Technik aber unsicher ist, den Peer Gynt hätte bewältigen können, läßt sich so ohne weiteres nicht sagen. Er spielte diesmal Begriffensfeldt und war der einzige, von dem der Hauch einer großen Kunst ausströmte. Im übrigen bestritt die Vorstellung ihr Interesse mit der farbenreichen Inszenierung und den schönen Dekorationen Jons Wangs. Für die Szenenveränderungen im letzten Akt benutzte man einen mächtigen Wandervorhang — eine kühne Technik, die bei der besondern Schönheit des Vorhangs unbedingten Beifall fand.

Die folgenden Vorstellungen, ‚Ein Puppenheim', ‚Die Wildente' und ‚Rosmersholm', lassen sich als wertvolle Entfaltungen von Johanne Dybwads Talent als Ibsendarstellerin zusammen betrachten. Am bedeutendsten, sowohl als Ganzes wie hinsichtlich Frau Dybwads, wirkte ‚Die Wildente'. Die Illusion als Hedwig war unbedingt. Und es lag über ihrem Spiel die verklärte Geistigkeit, die seelenvolle Schönheit, die das Schauspiel in eine poetische Wahrheitssphäre hinaufhebt, in der alle Zweifel verstummen. In derselben Sphäre lebte Stub Wiberg als ihr Vater Hjalmar Ekdal; das Zusammenspiel der beiden war der Höhepunkt der Vorstellung und damit der ganzen Ibsenwoche — die Aufrollung der potenzierten, symbolisch selbstleuchtenden Wirklichkeit, die das eigentliche Ziel Ibsenscher Bühnenkunst ist. Hier wirkt aller platte Realismus störend, worauf die Regie insoweit hätte Rücksicht nehmen müssen, daß sie den Zuschauern nicht einen schwafelnden Seminaristen als Gregers Werle vorsetzte — eine Gestalt, die in Kopenhagen wie in Berlin ganz anders im Geiste des Dichters gegeben wird. Diesen absoluten Höhepunkt erreichte Frau Dybwad weder als Nora noch als Rebekka West, wenn sie auch in beiden Rollen außerordentlich Tüchtiges und Geistvolles leistete. Einige Schuld daran trug vielleicht Halfdan Christensen, der weder als Helmer noch als Rosmer einschlug. Die Darstellung des ‚Puppenheims' auf unserm Königlichen Theater in Kopenhagen vor zehn, fünfzehn Jahren stand zweifellos hoch über dieser Darstellung des Nationaltheaters. Am echtesten wirkte Frau Dybwad im zweiten Akt, während ihr Spiel im ersten mit technischem Raffinement überstickt war und im dritten von der innern Selbstentwicklung des Lebens absprang und deshalb den Zuschauer kalt ließ. Als Rebekka West ließ sie die großen Linien vermissen, die eine Perspektive geben sollen, die verborgene Glut, die allein in den Fluten der Mühlbachs gelöscht werden kann. Welch verzehrende Leidenschaft würde nicht Frau Wettergreen dieser Rolle leihen können — und welch tief weibliche Kraft ließ hier nicht Frau Nansen sehn!

Einen bleibenden Eindruck hinterließ Frau Dybwads Spiel in diesen

drei Hauptrollen, wahre Prüfsteine in dem Bereich einer modernen Schauspielerin, was dessen Breite wie Tiefe betrifft — und zwar den Eindruck, daß ihr Talent bis zu einem wesentlichen Grad auf malerische und musikalische Schönheitswirkung eingestellt ist. Das ist an und für sich nur gut. Eine Bühnenkunst, die nicht das Gesichtsbild zu malerischer Einheit zusammenzustimmen und den Replikenwechsel zu einer Symphonie der menschlichen Sprache emporzuheben vermag, ist überhaupt keine Kunst. Aber die musikalischen und malerischen Wirkungen müssen aus intensiver, lebenschaffender Vertiefung in den Stoff herauswachsen. Und diese Forderung läßt Frau Dybwad bisweilen unbeachtet. Sie verliert den Zusammenhang mit der innern Wirklichkeit und läßt sich von ihrer virtuosen Sprachtechnik und ihrem etwas süßlichen Farbensinn tragen. Ein Beispiel vor allem ist ihr Spiel im letzten Akt von ‚Rosmersholm'. Dieser Akt, der bei Ibsen von einer intensen Stimmung des Unheimlichen durchweht ist, dessen Symbol die weißen Pferde sind, wurde von Frau Dybwad als eine schönheitgesättigte Symphonie in Goldbraun gespielt — eine Farbenwirkung, die sicher zu Unrecht von einer einzelnen Farbenangabe im dritten Akt hergeleitet ist: „Ja, der braune Koffer aus Seehundsfell, wie Sie wissen." Die weißen Pferde haben nichts mit dieser schönen Stelle zu tun, und der hochgespannte, tragische Schluß kommt isoliert und daher unbegreiflich.

Die beiden letzten Vorstellungen der Ibsenwoche, ‚Brand' und ‚Gespenster', zu sehen, hatte ich keine Gelegenheit. Nach der zuverlässigsten norwegischen Kritik zu urteilen, boten sie nichts von besonderm Interesse, wenn man nicht Frau Dybwads Aufblitzen wilder Kraft in Gerds Rolle ausnehmen will. Wer ‚Gespenster' in der großartigen Vorstellung unsers kopenhagener Königlichen Theaters gesehen hat, darf diesem ohne Zweifel den Preis erteilen.

Die künstlerischen Resultate dieser Festspielreihe bekräftigen also nicht die Theorie von der unbedingten Ueberlegenheit der norwegischen Schauspielkunst, was Ibsendarstellung anbetrifft. Viele festliche und tiefe Eindrücke konnte man mit heimnehmen; viel Belehrung, besonders für die Inszenierung und die Dekorationen, konnte man ernten. Aber die Aneignung und Wiedergeburt von des Dichters Geist gehören in demselben hohen Grade zu den Möglichkeiten der dänischen und deutschen Bühnenkunst, wie der norwegischen. Was die Größe in Ibsens moderner Dichtung ausmacht, ist jedenfalls vollständig erreichbar innerhalb der gotischen Rassen.

Wintergarten/ von Walter Turszinsky

Ich glaube, daß die alten Herrlichkeiten des berliner Pflasters, deren Anbetung bei den flüchtig die Hauptstadt passierenden Besuchern aus der Provinz und dem Auslande fast traditionell geworden ist, langsam ihren Nimbus verlieren. Ich glaube, daß selbst der feschste Agrarier heutzutage — wenn er auf seiner Klitsche über die Verlockungen der fashionabeln

hauptstädtischen Balllokale examiniert wird — mit wehmütigem Gedenken das schöne Lied anstimmt: „Es war einmal.“ Und ich bin der festen Meinung, daß selbst das Aquarium und das Zeughaus, vormals zwei ruhende Pole, an denen die Flut der Berlinbesucher nie vorüberkam, heute nicht mehr zu den Dingen gehören, von denen man im Herbst an den Stammtischen von Bumsdorf oder Schöppenstedt erzählen muß. Nur der ‚Wintergarten‘ hat sich diesen alten Platz als unvermeidbare Ecke in dem Labyrinth der berliner Sehenswürdigkeiten bewahrt. Ich habe Gelegenheit gehabt, Onkels aus West- und Tanten aus Ostpreußen hier die Honneurs zu machen. Ich war der Geleitsmann von Gästen aus dem Orient, die ein elektrischer Strom von Vergnügungsdurst befeuerte, und von Leuten aus dem Okzident, die tagsüber in den Warenhäusern festwurzelten, wie der Reichskanzler in Norderney. Aber kein einziger unter diesen Herrschaften männlichen und weiblichen Geschlechts hätte nicht gewöhnlich schon kurz nach dem Eintreffen am Bahnhof, so ‚um die Schummerstund‘, wie man in Ostpreußen sagt, das Bedürfnis empfunden und geäußert, den ‚Wintergarten‘ kennen zu lernen. Diese Sehnsucht ist sicher nicht allein aus den Verdiensten des großen berliner Variétés erwachsen. Auch ihre Keime säte die Tradition. Wer im Dorf und in der Stadt 'nen Verwandten wohnen hat, kennt die Vorstellung, in welcher der berliner ‚Wintergarten‘ vor der Phantasie jener Braven erscheint. Hier rieseln alle Ströme mondainen Lebens in ein breites, strahlendes Bett. Hier schäumt der Sektkelch weltstädtischer Lust; und selbst der bescheidenste ‚Kiebitz‘ kriegt sein Sektperlchen davon ab. Hier treten die ‚Künstler‘ auf, denen ein Monat das Jahreseinkommen des Durchschnittseuropäers in den Schoß werfen soll — woran ja übrigens auch etwas Wahres ist. Das Fazit dieser Träume: wenn die große Fremdenarmee zur Retraite bläst und sich von den Seebädern, Waldnestern und den Gebirgen kleinerer Dimension heimwärts schlägt, hat der berliner ‚Wintergarten‘ seine Hochsaison. Eine wahre Menschenprozession wallfahrtet zum Kassenschalter, hinter dem der Kassierer sein brummiges ‚Ausverkauft!‘ hören läßt. Draußen aber, wo die Trambahnen über die halbdunkle Dorotheenstraße klirren, wo das Heer der Wartenden eine Vereinigung zur Pflege aller lebenden Sprachen zu sein scheint, sinken sich plötzlich zwei stämmige, bärtige Herren mit bronzefarbenen Gesichtern in die Arme: „Neeein, Justaf, daß ech Dir noch emal seh . . .!“

Die Raffinements der modernen Variétékunst, die mit Menschenleben spielt, sich in tausend Zungen äußert, Sprachengewandtheit, Farbenprunk, Zote, alle Künste der neun Musen als Requisiten braucht — und diese Eisenbahnhalle, in der man sich nun verliert, wie der Halm im Aehrenfeld! Man hat immer das Gefühl, als müßte auf der Strecke jenes kleinen Weges, der das Parkett von der berühmten ‚Terrasse‘, der Heimat der obern Zehntausend, scheidet, plötzlich ein Bahnzug entlang gleiten. Müßte den Kopf seiner Lokomotive durch die Eingangstür an der Seite der Georgenstraße hineinstecken, langsam seines Weges ziehen und auf der andern Seite wieder

verschwinden. Und ich glaube, bei diesen Dimensionen würde selbst ein solcher Spaß eine unauffällige Nuance scheinen. Was ist unterhalb der Riesenbreite dieser schwarzblauen Saaldecke, auf der die Sternpünktchen goldig glimmen, wie die Glühwürmer in der italienischen Nacht, das einzelne Individuum? Nur die unmittelbaren Nebenmänner sieht und achtet man in ganzer Größe. Dann aber setzen sich die Menschenreihen fort. Gehen unter, verfließen in den Menschenhaufen, die sich in den Ecken des Saals, dort, wo die billigern Plätze sind, zusammenballen. Wer es versucht, in diesen vom surrenden Bogenlicht überspielten Saalecken einen Eindruck zu fixieren, sieht nur eine schwärzliche, zuckende Masse, über der ein bläulicher, aus kleinen Wölkchen gewebter Dunstschleier hängt. Wenn der Betrachter dann von der Poesie zur Prosa zurückkehrt, weiß er, daß dieser Schleier seine Existenz zahllosen und nicht immer gut riechenden Zigarren und Zigaretten verdankt. Dann aber läßt er weiter sein Auge durch diesen Raum kreisen, der den Gedanken näher bringt, daß sich auch noch einmal das Tempelhofer Feld für ein Variété ausnutzen lassen könnte. Ein prunkender Mantel von Rot und Gold ist um die Halle geschlagen. Goldschaum klebt dick auf dem Gitterwerk, das die Terrasse abschließt. Mit goldenen Schnüren und Ranken sind selbst die Bogenlampen behängt, die der Terrasse das Licht geben, und deren Silberscheine von den Spiegelscheiben der Terrassenrückwand aufgefangen werden. Eine goldene Strahlenkrone gleißt über dem Purpurvorhang der kleinen Bühne, die ganz verloren, wie nicht dazu gehörig, aus einer fernen Ecke dieses Variétéstadtviertels hervorguckt. Goldene Adler hocken auch hoch oben, neben dem Giebel des Hauptvorhangs, dessen purpurne Gardine und blutrote Seitenwände später, wenn die Vorstellung begonnen hat, von Zeit zu Zeit auseinanderklaffen, wie ein riesiger Schlund. Jetzt freilich, vor Beginn der Produktion, ist diese Vorhangfläche noch ein Feld für die Privatreklame. Und der unruhige Scheinwerfer mit seinen schnell hin und her spielenden Lichtern zeigt auf dieser Ebene, woher man seine Hosenträger beziehen soll, welcher Kakao der bekömmlichste und welche Seife die wohlriechendste ist. Die Zugereisten können natürlich bei dieser Gelegenheit noch andre nützliche Dinge lernen: nämlich, wo sich die einzelnen Etappen der berliner Nacht, die ja bekanntlich eine sehr lange Nacht ist, am lustigsten verbringen lassen. Die ungenierte Handhabung dieser Propaganda zeigt deutlich, daß Herr von Schuckmann in Berlin noch immer nicht viele Anhänger hat. Und ganz offenkundig verführt der Scheinwerfer die Scheinwerfer.

Ueber die niedrig gelegenen Logen, ganz vorn an der Bühne, ragt eine elegante Modellausstellung empor, die Reihe der Damenhüte, deren Umfänge der Ausdehnung des Raums entsprechen. Ein weißer Hut mit schräg gestecktem Reiher von etwa einem Meter Länge hat die Führung; und ich habe das Gefühl, daß unter diesem Hut bequem ein paar Frauenköpfe Platz finden könnten. Ringsum ein Babylon der Sprachen und Dialekte. Eine Gruppe bei dieser Gelegenheit sehr ‚ungemietlicher' Sachsen ist darüber empört,

daß ein kleiner Trupp Amerikaner irrtümlich ihre Plätze eingenommen hat, zürnen ob dieser Annexion, als handle es sich um eine eroberte deutsche Provinz, und haben nicht übel Lust, mit den deutschen Bundesgenossen Frankreich und Marokko zu spielen. Aber schließlich droht ein Parkettdiener mit der Politik der offenen Tür, und Sachsen beruhigt sich. Zwei russische Studenten in schwarzen, am Kragen mit goldenen Litzen verschnürten Joppen, ihre Begleiterin mit dunkelbraunen, glatt gestrichenen Haarbandeaus unter dem Strohhut, recken die dunkeln Köpfe, beobachten mit unruhigen Blicken und disputieren mit zischender Sprache und überreichen Gesten. Ein paar Schwedinnen, überschlanke, blonde Mädchen mit sichern Bewegungen und heiterm Gesichtsausdruck, legen auch hier ihre runden, weißen Touristenmützen nicht ab und probieren eifrig das helle deutsche Bier. Sie sind ohne Begleitung. Aber die Zurückhaltung ihres Benehmens wird die Zudringlichkeit von vornherein verscheuchen. Und man sieht, daß diese Damen keinen andern Schutz brauchen, als sich selbst. Ein junger Leutnant in Zivil — manschettenhoher Stehkragen, deutlicher Trennungsstrich zwischen der weißen obern und der braunen untern Hälfte der Stirn — teilt seine Loge mit einem chiken Fräulein aus der Welt Thymian Gotteballs. Es ist nicht seine Schuld, daß ihre Augen sehr oft Seitenwege gehen. Und man wird es einst aus ihrem Tagebuch erfahren, warum ihre Blicke sich immer wieder im trauten Stelldichein mit denen der zwei ganz europäisierten Siamesen fanden, die in einer Eckloge ihre zartgelben, weichen Gesichter, ihre schwarzen Perlenaugen und gertenschlanken Gestalten zeigen. Auch oben auf der Terrasse, an deren Soupertischen einige Monate später das berliner Gentlemantum seine Freundinnen zu Gaste lädt, oder wo sich im Winter zuweilen die gute Gesellschaft für eine Stunde niederzulassen pflegt, dominiert jetzt der fremde Besuch. Biedere Landsleute, die sich plötzlich der unangenehmen Tatsache eines ausverkauften Parketts gegenübersahen, schlagen die Spesen dieses extra teuern Platzes zu den Unkosten für die Badereise. Sie lassen heute noch fünfe gerade sein, zeigen ihre von der Sommersonne mulattenhaft angetuschten Gesichter, trinken Sekt und klatschen laut in die Hände. Ein mondaines Paar in feudalster, winterlicher Gesellschaftstoilette mokiert sich auffällig über die Sommergewänder der ‚ungebildeten' Umgebung, was diese wieder mit Zinseszins zurückzahlt, als die hübsche, dekolletierte Dame sich dann aus dem eigenen Etui eine Zigarette anzündet. Korpulente Russinnen, von deren Panamas verwegen die giftgrünen Reiseschleier flattern, Ungarn mit spitzen Schnurrbartenden und alabasterweißen Zähnen, hagere, glattrasierte Engländer, seltsamerweise auch im Reiserock, sie alle schwatzen, bewundern, konversieren durcheinander. Aber man hört sie nur, wenn man unmittelbar an ihnen vorbeischreitet, denn die Welle des tosenden Geräusches verebbt unhörbar an den Ufern dieses gewaltigen Raums . . . .

Was sehen diese alle? Sie haben wohl Grund, die Augen aufzureißen! Gewiß fordern diese Dinge die reflexionslose Hingegebenheit des Naiven. Aber wer für ein paar Stunden das Nachdenken von sich abstreift, wer

diese Effekte der Körperübung, diese grotesken Späße und pikanten Schlüpfrigkeiten einfach hinnimmt, wie sie geboten werden, dem werden sie, gewissermaßen als Entschädigung, auch manches hübsche Farbenspiel, manche saubere Ansichtswirkung, manches Schauwunder mit in den Kauf geben. Es geschieht da wirklich mehr, als deine Schulweisheit zu träumen vermag, mein Alltags-Horatio. Ein Jongleur, dem der schwarze Schopf dick und flauschig über der Stirn steht, erlebt es zum Schluß seiner Produktion, daß sich ganz von selber ein Spind öffnet und Massen von Porzellantellern ihm entgegenspeit, die alle, so schnell sie auch aus dem Spinde hervorflattern, seine schlanken, weißen Finger zu greifen wissen. Ein fixer Amerikaner in weißem Wams schnellt mit stählernen Beinmuskeln seinen elastischen Körper nach kurzem Anlauf über einen geschlossenen Wagen hinweg: dann, ohne Anlauf, mit verbundenen Augen, über ein Dutzend grasgrüner Holzstühle. Muskulöse Italiener schleudern sich ihre als Mäxe und Moritze vermummten Buben mit den Fußsohlen zu, wie die Bälle. Auch vier Exzentriks kommen. Einer mit der Fratze des Irländers, wie sie im Punch ständig wiederkehrt, einer dürr, wie ein Flaggenmast, mit fleischiger Nase, meterlangen Händen und Plattfüßen, ein dritter, ein Fettkloß, der im Stehen einschläft, der vierte, ein Liliputmännchen, ein Alräunchen mit frecher Stupsnase und grinsenden Augen. Diese Schwadron aus der Ideenwelt des Gespenster-Hoffmann vollführt mit regungslos ernsten Gesichtern turnerische Exerzitien. Französische Blagueurs, Taschenspieler, ein geschwätziger gallischer Graukopf, ein Falstaff mit der Barttracht des Königs von England, eine bewegliche, sehr anmutige Blondine treiben noch tollere Dinge. Aus leeren Kisten und Kasten scheuchen sie flatternde, schnatternde Geflügelscharen hervor. Sie rupfen einer Gans den Kopf aus und setzen ihr den Kopf eines Huhns dafür auf. Sie rennen in den Parkettreihen umher, holen Geld aus der Nase, den Ohren, den Zähnen der ungemütlichen Sachsenfamilie, von der ich schon erzählte, reißen einem Schulknaben dicke Kartenpakete aus den Taschen seiner Weste und finden im Rockfutter eines biedern Familienvaters soviel einzelne Spielkarten ungeheuerlichsten Längen- und Breitenmaßes, als sei der weißhaarige Meckelnborger ein Champion im Klub der Harmlosen gewesen. Und dann schlagen acht lichtblonde girls mit hochrot geschminkten Bäckchen, rauschend und raschelnd in rosa Jupons, groteske Kapriolen und plärren mit rauhen, barten Sopranen. Die Pariserin Anne Dancrey schüttelt die schwarzen Locken, biegt den schlanken Körper in Windungen von bestrickender Grazie; und an dem blassen, feinen Finger leuchtet der Opal. Die russische Tänzerin gleitet wie ein Schemen über den Boden, und ihre amerikanische Kollegin läßt ihr Bild, das wehende, lose, bunte Gewänder umrahmen, zugleich in zehn blanken Spiegeln auftauchen . . . .

Die Besucher staunen! Aber am Eingang des Saales und im Barraum, der an ihn angrenzt, sind die kritischen Ecken. Die Bar, vor deren Theke geschminkte Damen ihren Nachttrunk nehmen und mit echten oder unechten Lebemännern plaudern, ist ungefährlicher. Hier interessiert man sich für

andre Dinge, als für die Kunst. Vorn aber, am Likörbuffet, wo die Artisten, die engagementslosen und die beschäftigten, die Mitglieder andrer Variétés und des ‚Wintergartens' stehen und rauchen, hat die Medisance ihr Hauptquartier. Man erwägt, warum man nicht auch die Mordsgage verdienen könne, die der X., dieser Idiot hier, ‚mit seiner Talentlosigkeit' errafft. Man weiß, daß trotzdem die Y. von ihrem Salair allein nicht lebt. Und wenn der berühmte Kollege Z. bei seinem großen Trick, der gerade auf der Bühne vor sich geht, nicht zu Schaden kommt, so befindet sich diese erfreuliche Tatsache mit den geheimen Wünschen der guten Kameraden, die die Eingangstür des ‚Wintergartens' flankieren, sicher nicht immer im Einklang . . . .

Kasperletheater

Was macht mein Stück? / von Kutsch

Theaterdirektionszimmer

Direktor: Laßt niemand herein, ich will heute mit keinem sprechen, wo sind meine Dramaturgen? Wenn ich auch ihre Gegenwart nicht wünsche, so hoffe ich doch, daß man mir sagen kann, wo sie sich aufhalten. Manchmal ist mir, ich hätte eine Drehbühne im Kopf, derart wimmelt es mir von Gedanken. Was habe ich gestern für Pläne gehabt? Es müssen hohe Pläne gewesen sein, daß sie mir haben spurlos entschwinden können. Ich weiß, nur die Hoheit kann so leise auftreten. Ist niemand da, der mir sagen kann, wie spät es jetzt ist? (Er erblickt die dunkle Gestalt des Autors). Wer hat mir das angetan, wer sind Sie, zu welcher Tür sind Sie hereingekommen? Habe ich deshalb einen Stab von Bedienten um mich, daß ich keinen Moment vor Bettlern sicher sein soll?

Autor: Bitte sehr, ich habe hier vor zwölf Jahren ein Stück eingereicht. Ich gestehe, es zeugt von Bettelhaftigkeit, von etwas zu sprechen, das vor zwölf Jahren hätte sollen erledigt werden, aber ich fühle mich nicht verantwortlich für solche Sonderbarkeiten.

Direktor: Was wollen Sie? Und wie heißen Sie? Und wie heißt Ihr Stück?

Autor: Ich will nichts, ich habe keinen Namen, und das Stück schämt sich seines Titels. Sie sehen mich purpurrot vor Zorn, mein Herr, aber ich ersuche Sie dringendst, meine Aufwallungen lächerlich finden zu wollen. Lassen Sie mich die Treppe hinunterwerfen. Ohrfeigen Sie mich und waschen Sie sich die Hände, die der Schlag verunreinigt hat, in meinem Blute ab. Wenn Sie es befehlen, schneide ich mir die Kehle auf.

Direktor: Ich sehe, Sie vertragen meinen Anblick nicht. Ein Ge-

ringerer als ich wird Ihnen vielleicht vernünftigere Worte entlocken. Ich schicke Volk zu Ihnen herein. Bleiben Sie.

(Links ab. Von rechts erster Dramaturg)

Dramaturg: Mensch, wie sehen Sie aus? Muß es denn immer der schlotternden Schäbigkeit gegeben sein, Verse machen zu können? Ich weiß, ich weiß. Reißen Sie nur nicht erst noch den Mund auf. Sie haben vor zirka achtzehn Jahren ein schlechtes Stück eingereicht, und nun stehen Sie hier und warten auf Antwort, als wären Sie einem alten, aus der Mode gekommenen Figurinenalbum entsprungen. Ich habe keine Zeit.

(Geht ab. Zweiter Dramaturg)

Zweiter Dramaturg: Sie kommen mir bekannt vor, ich habe von Ihnen vor zwanzig Jahren geträumt, aber ich habe Eile, ich habe ein bischen Zahnweh und infolgedessen, verstehen Sie, wenig Bedürfnis, das Weh unserer Epoche näher kennen zu lernen. Uebrigens bin ich dabei, zum ersten Dramaturgen befördert zu werden, wie kann ich da nicht Eile haben wollen. Sehen Sie, ich kenne Sie. Es ist schade, daß ich Eile habe, mit Ihnen Mitleid fühle und Sie kenne. Wenn Sie mir interessanter wären, würde ich Sie fragen, was Sie begehren, aber ich finde, daß ich Eile habe, daß ich Sie bereits kenne, daß ich erschüttert bin, Sie derart vor mir stehen sehen zu müssen. Bleiben Sie, es tritt noch mehr Volk auf.

(Geht ab. Dritter Dramaturg)

Dritter Dramaturg: Guten Tag. Wie geht es Ihnen, mein Lieber, aber trotzdem ich Sie frage, wie es Ihnen geht, habe ich viel zu tun und muß ab(in der Tür)-treten.

(Geht ab. Vierter Dramaturg)

Vierter Dramaturg: Es brennt hinter mir. Die Kulissen fallen alle um. Zweie sind schon unter den Trümmern begraben. Ueberall ist eine Hitze, daß man schreien möchte, der Himmel ist auf die Erde gefallen, und das wälzt sich jetzt ineinander. Hinter und vor mir und neben mir Flammen. Fürchterlich ist das Gebrüll der Sterbenden. Die Häuser bewegen sich wie entsetzliche Trunkenbolde, Bäume fliegen wie große Vögel in der Luft. Die Eisenbahnbrücken bäumen sich wie Schlangen auf und fallen wie schwere Säcke um. Im ganzen Theater ist Verwirrung, die Schauspieler revoltieren, und Sie, wie können Sie sich herausnehmen, so gelassen dazustehen. Sie haben sich wahrscheinlich nie in Ihrem Leben flink benommen. Die Eile ist ein Panther und frißt mich.

(Rennt ab. Fünfter Dramaturg)

Fünfter Dramaturg: Sie weinen, Mann? Sagen Sie mir, was fehlt Ihnen?

Autor: Alles.

Dramaturg: Dann beneide ich Sie.

(Geht gemütlich ab. Ein Maler tritt auf)

Maler: Was stehen Sie hier müßig? Sie haben sicher keine Familie. Kommen Sie, helfen Sie mir die Plastiken anstreichen.

(Zerrt ihn fort. Der Direktor)

Direktor: Der Mann ist weg. Meine Herren Ausläufer scheinen es ihm besorgt zu haben.

(Er klingelt)

Rundschau

‚Deutsche Dramaturgie'

Der Beobachter unsrer dramaturgischen Literatur sieht sich hier in der seltenen Lage, eine große buchhändlerische Unternehmung mit völlig unbedingtem Beifall begrüßen zu können. Der Verlag von Georg Müller (München) hat den vorzüglichen Gedanken gehabt, die implicite und explicite hundertfach geäußerten Meinungen unsrer großen Dramatiker über ihre Kunst zu sammeln und in kommentarloser Selbstherrlichkeit in einer Reihe von Bänden als deutsche Dramaturgie zu veröffentlichen. Jeder, der ein inneres Verhältnis zu den Dingen der dramatischen Kunst hat, weiß, daß alles, was in Deutschland je an wirklich fruchtbaren begrifflichen Kondensierungen dramatischer Erfahrung geboten wurde, nicht von zünftigen Aesthetikern, sondern von den großen Dramatikern selbst stammt. So muß man es mit heller Freude begrüßen, daß hier in ragendem Denkmal das lebendige Wort der wahrhaft Wissenden dem Bücherhaufen entgegengesetzt wird, in dem uns die Philosophieprofessoren der Professorenphilosophie vom ‚Wesen der Tragödie' geschwätzt haben und schwätzen. Diesen vortrefflichen Plan hat nun der Verlag überdies dem vortrefflichsten Manne zur Ausführung in die Hand gegeben. Als Herausgeber zeichnet Wilhelm von Scholz, dem die eigene leidenschaftliche Bemühung um das dramatische Kunstwerk das innerlichste Verhältnis, die Kraft eines tiefen, ausdrucksklaren Denkens, die übersehende Stellung zu diesem großen Stoff verleiht. Aus seiner kurzen, vortrefflichen Einführung seien die folgenden, das Thema in meisterhafter Prägung erschöpfenden Sätze wiedergegeben: „Die ‚Deutsche Dramaturgie' will für weitere Kreise eine Erziehung zum Verständnis des Dramas sein, indem sie die großen Dramatiker selbst von ihrem Wollen sprechen, ihre künstlerischen Absichten darlegen, ihr Verhältnis zu den Vorgängern, zu ihrer Zeit, zu Stoff und Form klarstellen läßt. Sie führt damit offenbar mehr an die Quelle, als die Lehrbücher dramatischer Technik, die fast immer das Thema systematisieren, während hier die am eigenen Schaffen erlebte Einzelbeobachtung, die treffende Formung einer Erkenntnis, die in langem Ringen mit bestimmten konkreten Hindernissen gewonnen wurde, überwiegen wird. Wobei der Vorteil sicher größer ist, als die allerdings auch vorhandene Gefahr, daß der Schaffende durch subjektiv-persönliche Artung, die er als allgemeines Gesetz ausspricht, gelegentlich verwirren kann."

Als erster Band dieses Unternehmens liegt nun, von Scholz selbst ediert, ‚Hebbels Dramaturgie' vor. Aus Gedichten, Briefen, Gesprächen ist alles Einschlägige gesammelt, was die Kritiken und theoretischen Schriften ergänzen kann, und mit einem höchst nützlichen Sachregister in einem vierhundertseitigen Bande vereinigt. Für den noch Unvertrauten von ganz unschätzbarem Wert, bildet dies Buch doch auch für den guten Kenner Hebbels, der inhaltlich gar nichts Neues findet, einen wertvollen Besitz: der isolierte, chronologisch geordnete Stoff verrät in dieser Form dem Beschauer vielleicht doch Neues über das Werden und den Wert Hebbelscher Dramaturgie. Von diesen Einblicken mag ein ander Mal ausführlich gehandelt werden. Heut war der Zweck nur, dies ganze Unternehmen zu begrüßen und ihm einen recht baldigen guten Fortgang zu wünschen.

Julius Bab

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lessen, Berlin W. 9

Die Schaubühne
12. September 1907
III. Jahrgang Nummer 37

Hebbels ‚Nibelungen'/ von Julius Bab

I

Mit Goethes ‚Faust' sind Hebbels ‚Nibelungen' wohl das Werk, das in unsrer ganzen dramatischen Literatur am meisten Lebenszeit und Arbeitskraft eines großen Dichters in sich gesogen hat. Die sieben reifsten Lebensjahre Friedrich Hebbels sind in dies Werk verdichtet. Aber das Resultat entspricht dem ähnlichen Aufwand in keiner Weise. Nicht nur, daß, selbstverständlich, die individuelle, nationale, menschheitliche Macht der ‚Nibelungen' um so viel hinter faustischer Gewalt zurückblieb, als der Zauberkreis Hebbelscher Natur enger war als der Goethesche. Auch am Blutsverwandten, am Hebbelschen Wesen gemessen, fällt dies Gedicht nicht mit der ganzen Schwere der in ihm inkarnierten Arbeit ins Gewicht. Es dominiert nicht im Hebbelschen Lebenswerk. Ich kenne viele, denen Judith, Mariamne und Gyges Lebenssache sind, und die den ‚Nibelungen' mit kühler Höflichkeit gegenüber stehen.

Dies relative Mißlingen erklärt sich durchaus nicht einfach durch Hebbels Hingabe an einen Mythos, durch seine offen bekannte Unterordnung unter einen epischen ‚Stoff'. Die Unterordnung war doch nichts weniger als sklavisch, und der freie Gestalter gewinnt ja auf dem Boden eines großen Mythos erst seine beste Kraft. Auch der ‚Faust' wuchs ja auf längst bebauter, traditionsdurchfurchter Erde zu seiner Höhe und Pracht. Aber es war allerdings verhängnisvoll, daß sich Hebbel gerade diesem Stoff so weit gefangen gab in seinem größten Werke.

Hebbel hat selbst einmal sehr zutreffend bemerkt, daß der überwältigende dichterische Reiz des ersten ‚Faust' in nichts anderm liege, als in diesem beispiellos lebendig gewordenen Mittelalter. In der Tat: dies ganzlebendige, atmende, duftende Vorunswandeln einer großen, einheitlichen Kulturwelt, dies ist nicht nur das Hauptmittel für die rein dichterische Suggestion, dies ist auch die unbedingt notwendige Grundlage für die Wirkungskraft eines Vorgangs von tiefer geistiger Symbolik. Denn wie uns ein Menschenbild erst als lebendig erscheint, wenn wir den Boden spüren, auf den es tritt,

die Luft fühlen, in der es atmet, so gewinnt auch ein großes Schicksal, ein seelisch-geistiger Kampf erst Wirklichkeit, Notwendigkeit, tiefere Bedeutung, wenn wir die geistige Atmosphäre spüren, aus der er geboren ist, wenn das sichere Bild irgend einer allgemeinen Kultur als fester Hintergrund auf jede der wandelnden Einzelgestalten das Licht des Geistes hundertfach gebrochen zurückwirft. So nur erhält das dichterische Individuum Rundung, Wirklichkeit; so nur erhält die Stimme der Idee, die sonst ins Allegorisch-Leere zeitloser Philosophie verklingt, die Resonanz des Zeitlichen, Gewordenen, die tönende Kraft. Nur in den Farben einer einheitlich gefühlten Kulturwelt gewinnt ein Stoff Geist, eine Idee Körper — nur so wird Pan im Logos, Logos im Pan. Wieweit diese Kulturwelt des Dichters sich mit einer deckt, welche die so relative Weisheit des Historikers für ein bestimmtes Jahr ansetzen kann, wie weit sie frei konstruiert ist, das entscheidet wenig; alles entscheidet die unbedingte Einheitlichkeit, die innere Harmonie jener Welt. Hebbels Stoff aber war kein aus einer gleichen Tiefe gestiegener Mythos, es war ein höchst künstliches Gedicht, das um 1200 in Deutschland verfaßt ist und das eine Fabel von achthundert Jahre älterm Blut und Geist in unheilvollster Weise mit dem Leben hochmittelalterlicher Kultur durchsetzt hat. Im Homer ist der Stoff der ältern Epoche einfach der Idee der griechischen Ritterzeit dienstbar gemacht und nahezu restlos in ihrer Kultur aufgelöst worden; im deutschen Epos aber ist vom äußerlichsten Kostüm bis zum innersten Kern ein Chaos widerstreitender Kräfte lebendig. Der Cherusker im Bärenfell und der höfische Schwabenritter, der wandernde Gepide und der gepanzerte Kreuzfahrer, Theodorich, der Ostgote, und Friedrich Barbarossa, des heiligen römischen Reiches Kaiser, Wotans wildes Heer und Jesu Christi Messe: in jedem Gesange klafft es auseinander. Ein brüchiger, schlechtgeleimter Boden, der unter dem Schritt der großen, alten Fabel bricht und ihren Gang unsicher und kraftlos macht. Die Welt dieser ‚Nibelungen' heraufbringen, das hieß einem Drama, statt der stark leuchtenden Ruhe einer einheitlichen Kultur, das verwirrende Geflimmer eines mißglückten Kunstprodukts zum Hintergrund geben. Denn bei allen großen Einzelheiten — im Entscheidendsten, eben in der harmonischen Widerspiegelung einer geistigen Welt sind die ‚Nibelungen' von 1200 mißglückt. Und die von 1860 mit ihnen.

Hebbel, der in ‚Genoveva' das frühe, in ‚Agnes Bernauer' das späte Mittelalter der Germanen prachtvoll leben ließ, der in ‚Judith' die Frühzeit, in ‚Herodes und Mariamne' die hellenisierende Dekadenz der biblischen Juden, in ‚Gyges und sein Ring' eine asiatisch-hellenische Phantasiekultur zu klar einheitlichen Hintergründen seiner Menschen schuf, zu Welten, deren Luft so deutlich in den Worten jener Helden vibrierte, wie der dumpfe Brodem der norddeutschen Kleinstadt bei Meister Antons Worten — Hebbel sah, fühlte die Bodenlosigkeit, das Durchlöcherte, Resonanzunfähige dieser Nibelungenwelt nicht. Er zog es nicht vor, in die einheitliche Welt der alten nordischen Sage zurück- oder zu einer rein mittelalterlichen Um-

schmelzung des ganzen Stoffs vorzugehen. Er blieb pietätvoll bei dem innerlich unheilbar geborstenen Bau jener Epenwelt stehen und glaubte nur kleine Mängel ausgleichen zu dürfen.

Das ist so erstaunlich, daß es nicht, wenigstens nicht allein, aus jener tiefen, kritiklosen Pietät zu erklären ist, die Hebbels konservatives Gemüt nicht selten vor altem Kulturgut erfaßte; auch nicht aus der Unsicherheit des Autodidakten, dem fachmännische Urteile zuweilen doch recht sehr imponierten. (Denn Hebbel hatte Gervinus zum Zeitgenossen, der erheblich feinfühliger und sehr erheblich mutiger über die ‚deutsche Ilias' zu sprechen wagte, als unsre Germanisten das heute tun.) Ich glaube, der stärkste Grund lag in einer kleinen, aber tiefen Menschlichkeit: Er, der Jahrzehnte lang für den allerengsten Kreis der paar Verstehenden geschaffen hatte, er hatte sich jetzt, da sich ihm langsam ein wenig die Ruhmessonne zuwandte, berauscht an dem Gedanken, ein Nationaldrama zu schreiben, die Masse, nicht das ‚literarische Publikum', sondern das Volk um sich zu sammeln. Und die Zauberformel für dies Wunder sollte ihm dieser Stoff sein, dessen Popularität er, wie all seine Zeitgenossen und wie die Oberlehrer heute noch, weit überschätzte. (Simson ist noch hundertmal, Hektor zehnmal lebendiger im deutschen Volk als Siegfried; vom ganzen Nibelungen-Mythos ist heute vielleicht wirklich populär nur noch das Waberlohmotiv durch — Dornröschen.) So liebte Hebbel seinen Stoff mit einer rechten Liebe, die tief ehrlich und dabei ein wenig egoistisch und dabei blind, vielleicht etwas wollend blind war. Es sollte der große, der alles und alle besiegende Nationalstoff sein; er wollte, daß er im Kern gesund und keimstark sei. Es ist zweifellos, daß ihn Schillersche Ehren um diese Zeit zu locken anfingen. Es ist wohl rührend zu sehen, wie kindlich unbeholfen und scheu dieser junge Ehrgeiz nach Kränzen greift, die seiner so andern, so ewig massenfremden Natur versagt bleiben mußten; und es ist beinahe tragisch, daß dieser späte Trieb die Kraft von sieben Jahren opferte in einem doppelt aussichtslosen Bemühen. Denn hier war kein Grund für das Nationaldrama, aber auch nicht der Grund für ein reines Drama größten Stils überhaupt. Eine späte, scheue Liebe zum Ruhm, die mit ungeheuerm Opfer einen nicht eben großen äußern Erfolg und im Letzten ein tiefes Mißlingen erkauft. So zeigt sich mir, wenn ich in Hebbels Briefen und Tagebüchern lese, die Genesis der ‚Nibelungen'.

Wenn Hebbel aber auch die verhängnisvolle innere Stillosigkeit im Epos weit unterschätzte, so ahnte er doch immerhin manches und tat auch vielerlei dagegen. Im äußern Kostüm hat er sogar einen ganz leidlichen Ausgleich geschaffen. Er hat mit gutem Instinkt die hochmittelalterlichen Züge des reifen Rittertums und ganz barbarische Urzeitelemente abgestoßen; und ein (mit Ausnahmen) recht einheitliches Bild ist hier entstanden, ein Bild äußerer Kultur, das historisch vielleicht in dem schwach christianisierten Hof der Merovinger seinesgleichen gehabt hat. Man sieht, es ist, auch chronologisch betrachtet, ein guter Kompromiß zustande gekommen. Aber der Riß in Hebbels Vorlage ging ja viel tiefer als durchs Kostüm.

Er saß zunächst im Stoff. Jene ältere Welt des Germanentums hatte das innigste Verhältnis zu Brunhild und ihrem Schicksal gehabt. Diese göttliche Jungfrau, die der eine ihr bestimmte Held verrät und die ihn und sich der Rache opfert, diese Gestalt war aus religiösem Empfinden gewachsen, hing noch durch Flamme, Gebirg und Sturm mit der wilden Natur zusammen und war noch immer fähig, mit ihrem Schicksal religiöse Erschütterungen hervorzurufen. Dem französisch gebildeten Rittersmann von 1200 war Brunhild ein ängstliches Märchenungeheuer, ihn interessierte die sittige Königstochter von Burgund und die Welt ritterlicher Tugenden und Taten zu Worms. Er hatte nicht mehr religiös-elementare, er hatte ethisch-soziale Grundtriebe. Der Chrimhildkreis, der vielleicht nur zufällig durch seinen Sigurd mit dem Sigurd des Brunhildenkreises in Berührung kam*), verschluckt nun die Brunhild wie ein notwendiges Uebel, um sie fallen zu lassen, sobald sie nicht mehr gebraucht wird, das heißt: sobald Chrimhilds Gatte erschlagen und deren weitere Aktion damit gegeben ist. So verliert als bloßes Mittel zwischen der alten und der neuen Hauptgestalt Siegfried alles Gewicht, das dem Gegenspieler einer einzigen Heldin wohl hätte bleiben können. Vor allem aber zerreißt Brunhild, die aus ihrer alten Welt doch noch zu viel Würde mitbringt, um sich zur Nebenfigur machen zu lassen, durch ihr sinnlos plötzliches Verschwinden die Einheit des Gedichts. Und diesen ganzen außerordentlichen Fehler macht Hebbel mit: die Heldin seines zweiten, dritten, vierten Akts verschwindet, wie eine Statistin, plötzlich von der Szene. Ihr ungeheures Schicksal schließt nicht: in notdürftigen Dialogstellen wird ein äußerer Ablauf von andern erzählt. In einer ersten Fassung sollte sie im Anfang des dritten Teils sogar als geistesschwache, stumme Person auftreten; das hätte den Mangel gezeigt, nicht gehoben; dieser gröbere Fehler wurde getilgt. Nun sieht man sie überhaupt nicht mehr, und ‚Chrimhilds Rache' rollt ab, als ob Siegfried um Gold erschlagen wäre. Brunhilds ungeheures Schicksal wirft keinen Schatten mehr in dieses neue Stück. Ja, dies ist bei Hebbel eigentlich schlimmer, als beim Epiker, weil Hebbel das Verhältnis Brunhild-Siegfried wieder vertieft und der Brunhild viel von ihrer alten religiös-elementaren Kraft wiedergegeben hat. Um so mehr empört uns ihr plötzliches Verschwinden zu Gunsten einer neuen Heldin.

Daß Hebbel so den vorhandenen Riß noch vergrößerte, geschah allerdings zum Teil schon durch das Bestreben, den letzten, tiefsten Widerstreit, der durch das Epos geht, zu überwinden: den Widerspruch zwischen dem heidnischen Geist des Mythos und dem christlichen des Bearbeiters. Hier hat Hebbels erfolglose Reformarbeit nun freilich einen ganz großen Zug.

*) In dieser Kritik des Sagenstoffs (freilich nicht in allen weitern Punkten) befinde ich mich in bester Uebereinstimmung mit dem ausgezeichneten Aufsatz über die Nibelungen, der sich in Paul Ernsts ‚Weg zur Form' findet. Ich erwähne dies besonders, weil ich an anderm Ort gegen dieses bedeutende Buch im Prinzipiellen sehr stark Stellung nehmen zu müssen glaubte.

Er handelt zutiefst hebbelsch: er hebt den Widerspruch auf, indem er ihn zum Prinzip erhebt, indem er die vermengten Elemente von Heiden- und Christentum gleichsam polarisiert. Die Selbstvernichtung der heidnischen Welt im Chaos letzter, höchster Kraftentladungen und der Triumph einer kosmischen christlichen Welt — das war die Idee, die Hebbel bei allem betonten Respekt vor dem Epos aufs ersichtlichste seinem Stoff aufbürden wollte. Die Trilogie beginnt mit Hagens Polemik gegen ‚ihn', den Christus, und schließt mit Dietrichs Worten: „Im Namen dessen, der am Kreuz verblich." Diese zwei Züge von Hebbels eigenster Erfindung an den zwei wichtigsten Stellen eines Werks genügten allein, jeden Zweifel über die Absicht des Dichters zu nehmen. Aber auch sonst deuten viele Reden auf diesen Sinn. Reden! Denn dies ist das Verhängnis: Das Christentum hat im Epos nirgends wirklich den Stoff ergriffen, es ist im Vortrag haften geblieben. Und so hat der Dramatiker gar keine Handhabe, den Sieg des Christentums zu gestalten. Im ersten Teil ist der christliche Vertreter ein Kaplan, ein unbeteiligter Zuschauer, der eine allzu zweckvolle Tendenzszene hineinschwatzt. In der ‚Rache' repräsentiert der mächtige Dietrich christliches Heldentum zwar sehr viel schöner und eindrucksvoller. Aber auch er hat doch nur ein sehr äußerliches Verhältnis zur Handlung; er tut den letzten Schlag wie ein Fremder, ein Bestellter — er war nicht beteiligt an Brunhilds, Siegfrieds und Chrimhilds Kampf. So wirkt auch er überwiegend als Sprecher der Idee. Bei Chrimhild und Hagen schwach versucht, ist bei Brunhild und Siegfried der Gegensatz einer christlichen Welt gar nicht gestaltet. Die mystischen Wendungen, die jene beiden als letzte Träger aller zusammengedrängten naturalistisch-heidnischen Kraft verklären sollen, langen deshalb nicht in die Tiefe dramatischen Geschehens, sind erklärende, nicht bildnerische Worte. So wirkt die große Hebbelsche Idee mehr als allegorischer Zierrat, wie als lebendige Seele des Dramas. Diese ideelle Klammer ist zu schwach. Der Stoff fällt, wie im Epos, auseinander — auseinander in einige höchst vortreffliche Theaterstücke. Aber jene tiefe Einheit, mit der im Hebbelschen Drama sonst jedes Wort und jede Geste der Zentral-Idee zustrebt, dies Höchste der Hebbelschen Kunst, das besitzen ‚Die Nibelungen' gerade nicht. (Schluß folgt)

Vorboten/ von Dora Stieler

Durch Nebelgrau geht einer Möve Flug.
Sie streift den See mit raschem Flügelschlagen.
Einsam, verirrt von der Gefährten Zug,
Treibt es sie her, den Sturm voraus zu sagen. —
So zittert auch ein starker Flügelschlag
Ob meiner Seele allertiefsten Gründen . . .
Es kommt die Sehnsucht, die gefangen lag,
Verirrt, verflogen . . . um den Sturm zu künden.

Das österreichische Theatergesetz/ von Fritz Telmann

Der Entwurf eines Theatergesetzes, der im Juli dieses Jahres von den Abgeordneten Hock und Ofner im österreichischen Abgeordnetenhaus eingebracht wurde, verdankt einer Volksbewegung seine Entstehung, die nun schon mehr als zehn Jahre hinter uns liegt. Ich hatte das Glück, diese Bewegung für ein österreichisches Theatergesetz in der wiener Arbeiterschaft erwecken und leiten zu dürfen. Das Glück, sage ich, und glaube, damit schon angedeutet zu haben, daß jeder Mann von durchschnittlichem Mut und durchschnittlicher Begabung an meinem Platz dasselbe geleistet hätte. Nur in diesem Sinne möge die Erwähnung persönlichen Anteils gedeutet werden.

Ich war im Winter des Jahres 1896, als junger Student, durch Zufall in eine Versammlung des wiener Vereins ‚Arbeiterbühne' geraten. Das war eine Vereinigung höchst origineller Köpfe der wiener Arbeiterschaft, die einig waren in dem dunkeln Drange, die Genüsse der Schaubühne für das Volk zu erobern, aber sonst auch in nichts. Dieser Mangel an Uebereinstimmung äußerte sich zum Schluß der erwähnten Versammlung in umherfliegenden Bierkrügeln und Sesselfüßen. Ganz entzückt von diesem Ueberschuß an Kraft und Temperament, trat ich dem Verein bei und wurde in rascher Folge zum Ausschußmitglied und Obmann gewählt.

Bald mußte ich jedoch erkennen, daß die Mitglieder des Vereins, die den Arbeitern billige Volksvorstellungen bieten wollten, die Rechnung ohne den Wirt gemacht hatten. Dieser Wirt hieß: die österreichische Verwaltungsbehörde. Das Verhältnis der österreichischen Sozialdemokratie — der Verein umfaßte meist sozialdemokratische Arbeiter — zu den kaiserlich königlichen Behörden war damals kein so gemütliches wie heutzutage. Vielmehr wurde zwischen Arbeitern und Behörden ein unablässiger Kleinkrieg geführt, in dessen Verlauf man sich gegenseitig ärgerte und schadete, so gut man konnte. Nicht anders war es auch mit dem Verhältnis der ‚Arbeiterbühne' zu den Behörden bestellt. Und da machte ich, durch die unaufhörlichen Chikanen der Polizei zum Studium der bestehenden gesetzlichen Bestimmungen angeregt, eine merkwürdige Entdeckung: daß nämlich unser Verein in seiner Tätigkeit und seinem Bestand nach der geltenden Theaterordnung vollständig von der Willkür der Behörden abhing. Diese Theaterordnung stammt aus dem Jahre 1850, ist gezeichnet von dem damaligen Minister Bach und stellt eine der ersten Taten des nach der Niederwerfung der Revolution von 48 wieder kühn gewordenen Absolutismus dar. Nach dieser Theaterordnung kann die Statthalterei jedes Stück, das ihr nicht paßt, ohne Angabe von Gründen verbieten und jedes Gesuch um Bewilligung zur Abhaltung von Vorstellungen ohne Angabe von Gründen ablehnen. Also ein Stück Polizeistaat, aus vergangener Zeit zurückgeblieben im Rechtsstaat

noch dazu auf einem Gebiet, das man ja als Bestandteil der Kultur zu bezeichnen übereingekommen ist.

Ich beeilte mich, diese Erkenntnis den Mitgliedern des Ausschusses mitzuteilen und sie aufzufordern, sie sollten mich darin unterstützen, eine Volksbewegung zur Beseitigung der unwürdigen Zustände auf dem Gebiet der Zensur und des Theaterkonzessionswesens ins Werk zu setzen. Bevor uns das nicht gelungen sei, könne man an eine gedeihliche Vereinstätigkeit nicht denken. Ich fand Gehör, und so begannen wir Ende November 1897 unsre Aktion gegen die Theaterzensur mit einer Reihe von Volksversammlungen. Die allgemeine Stimmung war uns günstig. Stücke, die in ganz Deutschland anstandslos gespielt werden durften, wie ‚Jugend', ‚Die Weber' und Wildenbruchs Heinrichs-Dramen, hatte man in Oesterreich verboten und durch lächerliche Zensurstriche in den erlaubten Stücken das Ansehen der Behörde geschädigt. Presse, Intelligenz und Volk war auf unsrer Seite, und das ‚Gubernium', in Oesterreich immer schwach, hatte damals noch eine Heidenangst vor der Sozialdemokratie, die es hinter unsrer Bewegung zu sehen wähnte. Wenn ich heute, nach zehn Jahren, mir jene Zeit vergegenwärtige, so will mir scheinen, daß, wie im Jahre 1848 ein Haufen von Studenten die österreichische Preßzensur niederrannte, fünfzig Jahre später ein Arbeiterverein beinahe die österreichische Theaterzensur aus der Welt geschafft hätte ....

Der Tenor unsrer Reden in den damaligen Versammlungen war: Durch unsre Staatsgrundgesetze ist die Regelung der gesamten Rechtsverhältnisse des Theaters dem Parlament überantwortet. Verordnungen aus der Zeit des Absolutismus, die der Behörde eine unbeschränkte Polizeigewalt über die Bühne geben, sind durch unsre Verfassungsgesetze derogiert. (Was, nebenbei bemerkt, meines Erachtens für alle konstitutionellen Staaten gilt.) Wir verlangen daher statt dieser vormärzlichen Verordnungen ein vom Parlament beratenes und beschlossenes Theatergesetz, das an Stelle der Willkür die Rechtsprechung setzen soll.

Weil wir aber wenig Hoffnung hatten, daß das damalige von nationalen Kämpfen eingenommene Parlament fähig sein werde, ein derartiges Werk aus eigener Initiative zu schaffen, so stellten wir nach freier Wahl ein Komitee von Fachleuten zusammen, das den Entwurf eines Theatergesetzes zu verfassen hatte. Diesem Komitee gehörten an: Hermann Bahr, Alfred von Berger, Anton Bettelheim, Max Burckhard, damals Direktor des Burgtheaters, Karl Glossy, Julius Ofner (der spätere Antragsteller im Parlament), Friedrich Schütz, Edmund Wengraf und, als Vertreter der ‚Arbeiterbühne', Hugo Decsey, Schriftsetzer Hanns Bernauer und ich. Der ‚Entwurf eines österreichischen Theatergesetzes', das Resultat der Arbeiten des Komitees, ist im Frühjahr 1897 bei Manz in Wien im Druck erschienen. Mit kleinen Änderungen, die durch eine 1903 abgehaltene Enquete des österreichischen Bühnenvereins angeregt wurden, und einem Motivenbericht Burckhards ist er nun dem österreichischen Abgeordnetenhause unterbreitet worden, der erste Versuch eines Theatergesetzes in den Kulturstaaten.

Der Entwurf zerfällt in drei Hauptstücke, welche die Regelung der Theaterzensur, des Theaterkonzessionswesens und der Theaterverträge zum Gegenstand haben. Der Abschnitt über die Zensur bestimmt im wesentlichen, daß „das Verbot einer Aufführung oder der Vorführung einzelner Szenen oder Stellen eines Werkes nur dann erfolgen könne, wenn die Aufführung oder Vorführung den Tatbestand eines strafgerichtlich verfolgbaren Delikts in sich schließen würde. In dem Verbotserkenntnisse sind die inkriminierten Stellen oder Momente unter Angabe ihrer behaupteten strafrechtlichen Qualifikation genau anzugeben." Ferner: „Gegen jedes gänzliche oder teilweise Verbot einer dramatischen Aufführung steht dem Theaterunternehmer wie dem Autor der Rekurs im ordentlichen Instanzenzuge der politischen Behörden und gegen die abweisliche Entscheidung des kaiserlich königlichen Ministeriums des Innern die Beschwerde an den kaiserlich königlichen Verwaltungsgerichtshof offen." Der Fortschritt gegenüber dem jetzigen Zustande ist also, daß die Zensur zwar den politischen Behörden verbleibt (ein Antrag Ofners, sie den ordentlichen Gerichten zuzuweisen, fand nicht die Majorität des Komitees), daß aber der Autor statt des bisher üblichen Verbots ohne Angabe von Gründen ein motiviertes Rechtserkenntnis in die Hand bekommt, und daß ferner nichts verboten werden kann, was nicht gegen das Strafgesetz verstößt. Eine Bestimmung, die freilich nur bei Bestand eines modernen Strafgesetzes, zu welchem das gegenwärtig geltende österreichische nicht gehört, besondere Vorteile bietet. Neu ist für Oesterreich auch der Rechtszug an den Verwaltungsgerichtshof, während in Deutschland ein Rekursrecht an das Oberverwaltungsgericht bereits besteht und sich, wie im Fall der ‚Weber', trefflich bewährt hat. Die Vertreter der ‚Arbeiterbühne' im Komitee haben übrigens gegen diesen Teil des Entwurfs gestimmt. Wir sind prinzipielle Gegner jeder Zensur, halten die Theaterzensur für eine kunstfeindliche, überflüssige und schädliche Institution, für ein Ausnahmegesetz für den dramatischen Autor und wollten mit unsrer Forderung nach einem Theatergesetz nichts andres, als daß, ähnlich wie im Preßgesetz, die strafrechtliche, subjektive Verfolgung des Autors geregelt werde. Eine präventive Zensur, selbst unter dem Schein der Gesetzlichkeit, wie im vorliegenden Entwurf, verwerfen wir.

In dem Abschnitt über Theaterkonzessionen wird festgesetzt: „Die Theaterkonzession darf von der Landesstelle nur verweigert werden, wenn der Konzessionswerber die ihm in der voraussichtlichen Höhe des Drittels des bezüglichen Jahresetats aufzutragende Sicherstellung für die Forderungen des Personals und der Autoren nicht binnen vierzehn Tagen nach Rechtskraft kraft des bezüglichen Vorbescheides erlegt hat, wenn der Konzessionswerber nicht eigenberechtigt ist, oder wenn Tatsachen (ehrlose Handlungen oder solche Handlungen, welche wirtschaftliche Leichtfertigkeit bekunden) vorliegen, aus denen sich ergibt, daß dem Konzessionswerber die zu dem beabsichtigten Gewerbebetrieb erforderliche Zuverlässigkeit in sittlicher oder finanzieller Hinsicht fehlt." Der Entwurf verzichtet also, aus guten Gründen, auf eine

Prüfung der künstlerischen Qualifikation, er kann es sich aber doch nicht versagen, durch Forderung einer Kaution die Schauspieler gegen die Folgen leichtfertiger Theatergründungen schützen zu wollen, und auch die ‚Moral' des Unternehmers wird behördlicherseits nach dem Entwurf untersucht werden müssen, allerdings nur im negativen Sinne; es soll verhindert werden, daß notorische Hallunken eine Theaterkonzession bekommen. Auch in der Frage der Theaterkonzessionen bin ich andrer Ansicht. Ich bin für die Erklärung des Theaterbetriebs zum freien Gewerbe. Ich bestreite, daß die Schauspieler eines Spezialschutzes für den Bestand der Unternehmungen bedürfen, denen sie sich verpflichten, eines Schutzes, den kein Journalist für seine Zeitung, kein Arbeiter für seine Fabrik erhält oder auch nur fordert. Ueber den Wert der Prüfung künstlerischer Qualifikation des Konzessionswerbers durch die Behörden sind wohl alle Stimmen einig, und mit der Moral eines Unternehmers haben sich, meines Erachtens, die Staatsbehörden erst dann zu befassen, wenn sie die Gesetze verletzt, nicht früher. Es ist aber anderseits unbestreitbar, daß auch der Abschnitt über das Konzessionswesen gegenüber dem jetzigen Zustand vollständiger Willkür der Behörden einen wesentlichen Fortschritt bedeutet, indem er das freie Ermessen der Landesstelle durch Rechtsnormen ersetzt. (In Deutschland, wo das Theaterkonzessionswesen im Rahmen der Reichsgewerbeordnung behandelt erscheint und nach dem Wandel der Anschauungen über Gewerbefreiheit manche Veränderungen durchgemacht hat, ist man dem gegenwärtig in Oesterreich herrschenden Zustand gegenüber ein wenig voraus.)

Der dritte Abschnitt des Entwurfs befaßt sich mit den Theaterverträgen oder, genauer gesagt, mit den Verträgen, die zwischen Theaterunternehmern und dem artistischen Personal (Schauspielern, Sängern, Musikern) abgeschlossen werden. Als das Theatergesetzkomitee 1897 an die Beratung dieser wichtigen Materie ging, fand es schon bedeutsame Vorarbeiten in theaterrechtlichen Schriften Max Burckhards (‚Das Recht des Schauspielers', nach einem in München gehaltenen Vortrag, und andre) vor. Von Bedeutung für das Gelingen des Werkes war es auch, daß sich an der Beratung über die Theaterverträge der damalige Präsident der Organisation der österreichischen Schauspieler Adolf von Sonnenthal, anderseits aber auch ein Vertreter der kleinsten und ärmsten Schauspieler, der das Elend der Schmieren am eigenen Leib erfahren hatte, beteiligten.

Theaterverträge sollen nach dem Entwurf nur dann für das artistische Personal Verbindlichkeit haben, wenn sie schriftlich errichtet wurden und dem engagierten Mitglied eine Ausfertigung übergeben wurde (§ 24 des Gesetzes). Für den Fall der Erkrankung hat das Mitglied bei Verträgen bis zur Dauer eines Jahres durch sechs Wochen, bei für länger als ein Jahr geschlossenen Verträgen durch drei Monate Anspruch auf seine vollen Bezüge (§ 28). Erst nach Ablauf dieser Fristen tritt ein Gagenreduktionsrecht und in der Folge ein Recht zur Auflösung des Vertrags seitens des Unternehmers ein. Ebenso wie Erkrankung ist auch der Eintritt körperlicher Gebrechen anzu-

sehen, der das Mitglied zu seiner vertragsmäßigen Tätigkeit ungeeignet macht. (Etwa ein Versagen der Stimmbänder beim Sänger.) Auch Schwangerschaft ist, sobald sie die Ausübung des Berufs hindert, dem Falle einer Erkrankung gleichgestellt. § 29 sucht dem berüchtigten ‚Kündigungsparagraphen' beizukommen, indem er erklärt: „Die Vereinbarung eines in die Spielzeit fallenden Kündigungstermins ist unzulässig." Es soll also nicht mehr vorkommen dürfen, daß ein Direktor für ein Fach zehn Bewerber engagiert und vermittels des Kündigungsparagraphen, der ihm Kündigung innerhalb des ersten Monats gestattet, neun davon nach Saisonbeginn aufs Pflaster wirft. § 30 erklärt die Vereinbarung, daß Mitglieder sich vor Beginn der Spielzeit zu Proben zur Verfügung zu stellen haben, als nicht beigesetzt, wenn für die Zeit der Vorproben nicht mindestens die Hälfte der Gage gezahlt wird. Ein weibliches Mitglied, bestimmt § 31, das sich verehelicht, darf den Vertrag kündigen, muß aber Konventionalstrafe zahlen, wenn es innerhalb der Engagementsdauer an einer andern Bühne auftritt. Die Vereinbarung, daß einem Unternehmer das Recht zustehen soll, den Vertrag wegen künstlerischer Unfähigkeit des Mitglieds für aufgelöst zu erklären, wird für ungültig erklärt. § 32 rückt den berüchtigten Theater- und Hausordnungen zu Leibe, indem er bezüglich ihrer eine Art Ueberwachungsrecht der politischen Behörden statuiert. § 35 verdankt seine Entstehung dem bekannten ‚Bühnenkartell'. Er erklärt: „Vereinbarungen zwischen Theaterunternehmern, durch welche sich diese verpflichten, Mitglieder, welche bei einer Theaterunternehmung kontraktbrüchig wurden, nicht zu engagieren, für ungültig." Endlich wird auch noch das Verhältnis der Schauspieler zu den Agenten geregelt. Vereinbarungen, durch welche Schauspieler sich verpflichten, Engagements für die Zukunft nur durch einen bestimmten Agenten abzuschließen oder einem Agenten von allen künftigen Engagements Prozente zu zahlen, werden für ungültig erklärt und Maxima für die zu zahlenden Prozente festgesetzt: bei Gagen bis zu 2000 Kronen drei Prozent, bei Gagen bis zu 5000 Kronen vier Prozent, bei Gagen über 5000 Kronen fünf Prozent.

Das wären die wichtigsten Bestimmungen des dritten Teils des Gesetzes. Der Sozialpolitiker und Menschenfreund wird kaum etwas gegen sie einzuwenden haben und nur wünschen, daß es den Organisationen der Schauspieler gelinge, möglichst viel von den Schutzbestimmungen des Gesetzes schon in obligatorischen Vertragsformularen zum Ausdruck zu bringen, die den Direktoren abzuringen wären. Für die Schauspieler, wie für alle wirtschaftlich abhängigen Individuen ist eben ein guter Vertrag vorzuziehen einem schlechten, an dem ein guter Prozeß (auf Grund der Bestimmungen des Theatergesetzes) hängt. (Ueber die Eigenart dieses Abschnitts des Gesetzes, der den Schauspieler fortwährend auf den Prozeßweg verweist, siehe auch Dr. M. Sternberg in der ‚Wage' vom 31. August.)

Ueber die Chancen der Durchsetzung des Entwurfs im Parlament läßt sich zurzeit schwer ein Urteil fällen. Wissen wir doch noch nicht einmal

mit Sicherheit, ob das neue Haus des allgemeinen Wahlrechts überhaupt arbeitsfähig sein wird. Uebrigens haben sich die Antragsteller, Baron Hock und Dr. Ofner, ihre Sache selbst ein wenig erschwert, indem sie ihren Initiativantrag fast ausschließlich von sozialdemokratischen Abgeordneten fertigen ließen. Dadurch wird der Anschein erweckt, der Entwurf sei etwas besonders Radikales, während er in seinem öffentlich-rechtlichen Teil doch nichts andres darstellt, als die Anwendung unsrer Verfassungsgesetze auf das Theater, in seinem privatrechtlichen Teil gesunde Sozialpolitik, wie wir sie in hundert Arbeiterschutzgesetzen schon haben. Trotzdem möchte ich glauben, daß der Entwurf in absehbarer Zeit Gesetzeskraft erlangen wird. Die Kräfte, die ausreichend waren, ihn zu schaffen, das Volk, die Intellektuellen und die Presse, werden wohl auch stark genug sein, ihn im Parlament durchzusetzen. Es braucht nur, wie bis jetzt, jeder Mann seine Pflicht zu tun.

Gille Gotte/ von Victor Tausk

Die Geschichte einer Theaterliebe

Präludium . . Arpeggio mit basso ostinato. Eine sonderbare Musik. Dann wende ich mich ab, denn ich könnte mit meinem Schluchzen das Lämpchen meines Geistes verlöschen. Hat jemand schon von Gille Gotte gehört? Man kann nicht schreiben, wenn man schluchzt. Was wird aus all den Blumen, die mir Gille Gotte gegeben hat? Gille Gotte, meine liebe, liebe Gille Gotte!

Jetzt ist sie weit weg von mir und wird nie wiederkommen. Und obgleich ich weiß, daß sie mir nie wieder schreiben wird, warte ich doch täglich des Morgens, des Mittags und des Abends auf den Postboten und bin jedesmal betrübt und bestürzt, wenn kein Brief von ihr da ist.

Aber all das ist meine Privatsache. Und hätte mich die Einsamkeit nicht geschwätzig gemacht — sie konnte es, weil meine Furcht, ich würde das Reden verlernen, ihr zur Seite stand — ihr hättet nie erfahren, wie ich Gille Gotte geliebt habe. Gille Gotte, meine liebe, liebe Gille Gotte!

Am 27. Juli hat sie Geburtstag, und da sende ich ihr erstens eine Ansichtskarte, in holländischer Manier gezeichnet, in flachen Tönen angelegt und mit starken Konturen umrissen. Sie stellt das Figürchen eines kleinen Mädchens mit rundem Gesichtchen und großen, dunkeln Kinderaugen dar. Solche Karten mochte Gille Gotte gern. Und dazu schicke ich ihr einige Ideen meiner eigenen Persönlichkeit, jedoch schön ins Unkenntliche transponiert und von Künstlern geformt, die mich als Teilchen verlaufenen Weltalls geahnt haben, so wie ich sein möchte, farbenstark und liebesfroh und meeresstill und kindlich anmutig dabei, daß alle Kindlein zu mir kämen, wenn sie mich erkennen könnten unter dem schäbigen Schlapphut. Da sind zunächst drei schöne Zuloagas, lüsterne Weiber, die man ihrer reichen Tücher und goldenen Kleider lieber nicht enthüllen möchte, um nicht schlaffe Brüste und müde

Hüften zu sehen. Dann die Sirene von Klinger, diese maßlose Heiligung des Fleisches. Und dann drei putzige Kräutermännlein von Hans Heilig, mit neugierigen, zappelnden Fröschen und naiven Entenprinzeßchen, vor denen die gutmütige und kitzliche Dummheit der Wurzelweiblein in ein aller Transzendenz bares Gelächter ausbricht.

Am 29. Juli wird mir Gille Gotte eine Postkarte senden. Darauf wird nichts stehen als: „Ich danke dir, Raffael." So war es im vorigen Jahr, und so war es vor zwei Jahren. Und nie hat Gille Gotte auch nur ein Wörtlein geschrieben, wie es ihr gehe, und ob sie es zufrieden sei, daß ihr Schicksal fern von meinem läuft. Und ich habe nie gefragt. Weder sie selbst noch einen andern. Und wenn ich gewußt hätte, daß mir der oder jener Bescheid geben könnte über Gille Gotte, ich hätte ihn gemieden und hätte ihn beleidigt, so daß er nie ein Wort mehr zu mir gesprochen hätte.

Denn das eine weiß ich von allen Dingen am sichersten: wenn ich wissen müßte, ohne die Hoffnung, in einer gastfreundlichen Lüge ein Schlupfwinkelchen für mein Leben zu finden, daß Gille Gotte einem andern gehört, ich müßte etwas sehr Häßliches aus mir machen, einen blaugeschwollenen, blutgestriemten Leichnam. Das müßte ich tun, um mir die ganze Verachtung zu bezeugen, die ich für mich empfinde, weil Gille Gotte von mir ging.

Die Welt kennt Gille Gotte sehr gut. Wenn ihr Name auf dem Theaterzettel steht, dann wird die Theaterkasse des Abends gar nicht mehr eröffnet, und am Schalter hängt in ungeschlachten Zierbuchstaben das Wort ‚Ausverkauft'. An diesen Abenden bin ich immer unter den Zuschauern. Gille Gotte weiß, daß ich da bin. Aber dennoch spielt sie nicht schlechter an diesen Abenden, und ich habe nicht die kleinste Hoffnung, daß sie scheitern und dann doch wieder zu mir kommen werde, weil sie mit dem Leben nichts anfangen könnte, und weil sie wüßte, daß ich auch ihr zerschelltes Lebensschifflein noch wie ein König betreten und ihr wie einer großmächtigen, kühnen und keuschen Fürstin den Saum des Kleides und die Füße küssen müßte.

Das sind so Träume. Ich werde Gille Gotte keine Ansichtskarten und keine Bilder schicken. Und am 27. Juli ist nicht ihr Geburtstag, sondern mein Todestag. Und an diesem Tage werde ich alle Blumen nehmen, die sie auf das Grab meines Lebens gelegt hat, als sie von mir ging, und ich werde mich in mein Zimmer verschließen und werde den ganzen Tag weinen und beten, so wie voriges Jahr und wie vor zwei Jahren. So lange ist es schon her. Gille Gotte, du meine liebe, liebe Gille Gotte!

Ich verzeihe es keinem Menschen, daß er zu meiner Linken oder Rechten sitzen darf, wenn Gille Gotte spielt. Obgleich es ganz dunkel ist, glaube ich dennoch, daß man mich sehen muß. In einem hellen Lichtschein von kleinen blauen Flammen, die an jeder Stelle meines Körpers aus mir züngeln. Und von den Schultern und den Wangen steigen rote Flammen auf, und die Haare strahlen in Weißglut. Jeder Schmerz meines Lebens hat sich in eine Flamme verwandelt und strebt aus mir, sich von meinem

Körper nährend, wie von siedendem Oel. Ich weiß es ganz genau, warum die Köpfe der Propheten, der Heiligen und Märtyrer einen Flammenschein tragen.

Der schwere, dunkelrote Samt des ersten Vorhanges, mit grauseidenen Muschelgebilden durchwebt, gleitet mit leisem Dröhnen auseinander. Mir ist, als ob meine Seele auseinander rückte und in weitem Spalt klaffend bliebe. Der zweite Vorhang erhebt sich vom Boden. Langsam, aber unwiderstehlich steigt er in die Höhe. Er trägt meinen Willen und legt mich dem Schicksal blos. Nun bin ich nackt, und alle meine Wunden sind offen. Dann entschwebt es aus mir und läßt mich zurück wie die Last meines Lebens. Ich bin die Last. Meine Seele hat sich in Gille Gotte zu ihrem tiefsten Schmerz bekehrt. Es ist kein Wunsch mehr verborgen, kein Leid ungelebt. Und ich sehe, wie ein Mensch zeugt. Und sehe wieder die ersten Stunden, da Gille Gotte vom Geiste empfing vor meinen Augen, in tiefen Schauern der Wollust und Scham. Und ich begriff nicht, wie man im Angesicht eines andern Menschen empfangen und zeugen könne. Gille Gotte wurde Mutter der Menschen, die sie in sich erzeugt hatte. Ihre Augen starrten in sich selbst, ihre Hände krampften sich, der Körper schmiegte sich an sich selbst, als ob er sich aufsaugen wollte. So sah ich zeugen und gebären in einem. Und ich fühlte das bange Elend des Ueberwindens, bis ein Mensch eins wird mit allen andern, um allein zu bleiben von allen, Herr aller zu sein, um frei zu sein von allen. So ist es im Zeugen, da alle Welt da ist, um vergessen zu werden. Denn auch dies ist Macht, daß alle Welt da ist, und dies ist Demut, daß man allein ist, und dies Größe, daß man nichts weiß von alledem. Und ich sah, wie jedes Menschen Seele ein Weib ist, das ihre Scham hingibt mit geschlossenen Augen, und mit zitternden Lippen danach lechzt, entblößt zu werden. Und ich wußte, wie man zur Hure wird und doch nur sich gehört und aller Opfer lacht, die man mit offenen Augen spendet. Aber an Gille Gotte mußte ich es tausend Mal erleben, wie eine Jungfrau im Manne erstirbt vor aller Welt. Welch ein Leid, welch ein Leid! Und dennoch unentrinnbar. Denn dies ist das Schicksal Gille Gottes, daß sie immer das Letzte im Ersten erlebt und das Erste im Letzten.

Eine tiefblaue Portiere strebt auseinander.

Du kommst, Gille Gotte! Führen dich deine Augen oder deine Hände? Wie es sich um mein Herz legt, glaube ich, es sind deine Hände, die dich führen. Denn du nimmst Raum aus dem Raume, den du betrittst, und nehmend frißt dein Schritt die Zeit aus dem Raume. Augen können nicht nehmen, sie können nur weigern oder geben. Deine Hände sind es, deine Hände, die dich führen. Und ich höre ein Flüstern: Die Finger deiner Hände sprechen von deiner Seele. Und ich höre ein Stöhnen: Die Finger deiner Hände weinen von deiner Seele, und dann rieselt es zu Boden, ein unsäglich, unsäglich tiefes Weinen.

Dann wölben sich die Finger zu wunderbaren Schalen, als ob sie die Demut und Sehnsucht der ganzen Welt aufnehmen wollten. Gille Gotte, hörst du nicht mein Herz rufen? Gille Gotte! Auch ich bin hier! Auch ich will meine Tränen in diese wunderbaren Schalen fließen lassen, und sie müßten sogleich in langen, schlanken Flammen erblühen und wie Blumenseelen zur Höhe entschweben.

Gille Gotte tritt in den Prunksaal. Ihre Kniee wanken. Und die Kniee der geharnischten Ritter beugen sich ob des unerhörten Opfers, das sie gebracht, Gille Gotte, Ottegebe, das kleine Gemahl. So thronen Frauen nicht, wie Gille Gotte thront, bis der Gemahl kommt, der arme Heinrich, die Seele in Fleisch zu wandeln, und das Fleisch in einen einzigen tiefen, unsäglich tiefen Kuß. So thronen Frauen nicht, so thronen Wünsche. Wer durfte ein Weib so denken, Gille Gotte, wie dich! Komm herab, Königin, komm herab! Dein Gemahl harrt deiner, hier, tief im Dunkel der Menschen, wissend um alles Licht deiner Leiden, selbst ein Licht von Leiden und eine Flamme der Ergebung. Ich, Raffael, dein Gemahl, Gille Gotte, komm herab, Königin, Jungfrau, du, du . . .

Ja, wie das damals mit dem Gelächter war. Ich dachte an Gille Gottes Hände. Einmal war sie nachts bei mir und war mein Weib. Ich wußte nicht, daß sie mein Weib war, ich wußte nur von mir, und daß mir mehr ungelebt war in mir. Doch die Hand fühlte ich, ihre Hand. Sie hatte meine Finger in die ihren verschlungen, und ich dachte, sie sauge mir ihren Fingern alles Blut aus meinen Adern. So betete ich, daß ich mich verbluten möge.

Und als das Gelächter kam, da dachte ich wieder an Gille Gottes Hände. Als die Schauer sich wieder um mich wanden und mich preßten, daß mein Atem zu Stein wurde, da kam das Gelächter.

„So?" sagte ich, „Sie kennen die Dame?"

Dann kam das Gelächter.

„Aber Sie sind ja nur ein Leutnant, und ich bin der arme Heinrich," sagte ich.

„Eben deswegen," sagte das Gelächter, und es hatte recht, denn er war ein Leutnant. Er küßte ihr auch die Fingerspitzen, und wenn er lustig sprach und heiter lachte, dachte sie, er wäre ein Mann, der stark ist und nicht weinen kann und sein Bestes für sich behält. Und solch einen Mann wollte sie haben. Und darum schrieb er mir auch, daß er sich mit Gille Gotte verlobt habe, und daß sie eine große Schauspielerin sei.

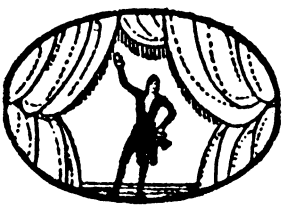
Ja, als Gille Gotte von mir ging, da sagte sie mir, ich solle ihre Freundlichkeit nicht übel anrechnen und keine Tücke darin sehen, aber sie könne nicht anders denn freundlich sein zu mir, da ich ihr doch meinen Dienst erwiesen hätte. Aber als ich meinte, sie müsse doch nicht zu ihm gehen, der keinen Namen mehr hat in meinem Leben, da wurde sie unfreundlich. Und als sie ging, da ließ sie alle ihre Blumen auf meinem Tische liegen.

Mein Gott! Ich habe nur zwölf Tage lang geweint um Gille Gotte. Gewiß nicht länger. Ich hatte gar keine Tränen mehr.

Gille Gotte, ich hasse Dich! Im tiefsten Grunde meines Herzens bete ich um Rache. Und sie wird mir werden, aus dir selbst, Gille Gotte, diese Rache. Wie ein leises Bächlein der Freude wird sie rieseln, durch Moos und Fugen tropfend, und wird dann anschwellen zu einem Strom, dessen Musik ich in den tiefsten Träumen meiner Nächte lauschen will, wie dem unschuldigen Gesang weitgeöffneter Kindermäulchen, und sie wird an den Rand meines Lebens kommen und im donnernden Schwall hinunterstürzen in den Abgrund, aus dem meine Leiden kommen, und meine Schluchten und Höhlen werden voll sein bis zum Rande von dieser Rache, von dieser silberhellen, spiegelklaren Rache, und ich werde meine toten Augen spiegeln in diesem See der Rache. Denn dann wird der Schmerz von mir gewichen sein, und ich werde tot sein müssen. Aus dir, aus dir kommt mir diese Rache, Gille Gotte, in Tropfen, im Bache, im Strom und im Wasserfall. Sie kommt aus den Sprüngen deines Herzens, das erschüttert ist von Fragen, aus den Höhlen deiner Seele, die die Zweifel ausgefressen haben, aus den Abgründen deines Willens, deines tiefen, dunkeln, unergründlichen Willens, in dem Gott seine schrecklichsten Zweifel verborgen hat, als er am siebenten Tage sein Werk schauete und sahe, daß Luzifer lachte, und dennoch sagte, daß es gut sei. Aus dir selbst, Gille Gotte, denn du bist meine Seele, und meine Seele ist das Leid, und das Leid kann sich nicht in die Augen sehen, ohne sich zu schämen, so daß es keine Freiheit hat zum Leben; das Leid kann sich nicht hören, ohne sich zu ekeln, so daß es keine Liebe hat zum Leben; das Leid kann nicht schaffen, ohne wegzugehen von sich, so daß es seiner größten Göttlichkeit nicht ruhen kann in sich und nicht Ja sagen aus seiner eigenen Kraft. Und doch muß es hinauswachsen aus sich und sich in die Augen sehen und muß sich hören und muß immer aus sich sich schöpfen, sich selbst vergiftend aus der eigenen Quelle. Und so bist du, Gille Gotte, und so wirst du sterben müssen, und so werde ich dich sehen mit meinen toten Augen. Aber es wird keine Freude in mir ob dieser Rache, denn an der Freude stirbt das Leid. Und ich bin das Leid.

Gille Gotte, ich bete um meinen Tod.

Gille Gotte, ich bete um deinen Tod. Amen.



Kasperletheater

Die Ballade vom sittlich entrüsteten König/ von Trinculo

In Marienbad, dem stillen, alten,
Wo man einbüßt seines Leibes Fett,
Kann man abends gut sich unterhalten:
Im Theater mimt ein Kabarett.

Damen, die man ansieht mit Behagen,
Singen mit Elan und Ungestüm
Lieder, die zuweilen zu viel sagen.
Um so kürzer faßt sich ihr Kostüm.

Da tritt dieses Unterbrettls Leiter
Eines Abends bei den Seinen ein.
Seine Mienen strahlen froh und heiter:
„Kinder, heute macht es extrafein.

Ueberbietet Euch in muntern Witzen:
Leute, heute habt Ihr es nicht leicht.
Denn dort unten seh ich jemand sitzen,
Der auf solche Sachen sehr geaicht.

Bringt die tollsten Späße, ich empfehl' es;
Würzt mit Paprika sie nicht gering.
So was schmeckte einst dem Prinz von Wáles:
Das liebt heut noch Edward, the King.

Darum los: und macht mir keine Schande.
Dann hängt Edward, der ja sehr galant,
Seinen Orden von dem Hosenbande
Euch persönlich an das Hosenband."

Und es singt die stattliche Chanteuse,
— Strahlend wie die Sonne überm Firn —
Verschen, die so süß und doch so böse:
Aber Edward runzelt nur die Stirn.

Und es kommt das Lied vom Brautgemache ....
Seht, wie Edeward da finster sieht....;
Und er spricht in seiner Landessprache:
„Aoh, how awful .... shocking it's indeed!"

Und es sucht die nächste der Sirenen
Zu entzücken den illustren Gast.
King, als einst noch ungestillt dein Sehnen,
Edeward, die hätte dir gepaßt!

Heut jedoch versagt auch diese Fessel,
Und es kommt nunmehr zum Hamsfkandal.
Denn der King erhebt sich von dem Sessel,
Und verläßt — ganz zornrot — das Lokal.

Wild, empört, von außen und inwendig
Denkt der König sich in seinem Sinn:
„Welt, wie bist du doch so unanständig!
Und da war ich einstmals mitten drin.

Ja, fürwahr, ich war ein Extrafein.
Strafe zahlen müßte ich ganz stramm.
Doch 's ist besser, blecht sie jetzt für meiner
Jenes Kabarett für sein Programm.

Der Direktor öffnet seine Kassen,
Zahlt als Buße manchen Guldenschein.
Seine Mädchen irren stumm, verlassen,
Wollen sich dem Klosterdienste weihen.

„So ging einst auch Falstaffs Ruhm verloren,
Als Prinz Heinz zum König ward gekoren.
Weh', mein Knopfloch bleibt nun unbebändert.
Edeward, wie hast dir verändert!

Rundschau

Das münchner Theaterjahr

Im Zentrum Berlins wird sich das ‚Deutsche Idealtheater' erheben. Wie es beschaffen sein wird? Der Name läßt nur eine Möglichkeit zu: die unmögliche. Wie aber bringt man die zustande? Sehr einfach: Mit Geld. Hier das Rezept: Nach dem soliden Grundsatze, Das Teuerste ist das Beste' kaufe man sich die teuersten Architekten, Maler und Schauspieler, tue einige wenige Dichter hinzu, etwa Shakespeare, Schiller und Hebbel, auf die nach dem Patentgesetz jener solide Grundsatz nicht zutrifft, und mache aus dem Ganzen ein Theater. Man wird sich damit den Weltrekord sichern. Klassizität der Gegenwart mit Garantieschein für die Ewigkeit. So ungefähr träumt Herr Harry Kahn seinen Traum von der endlich einmal unbedingt notwendigen Zentralisation der Kunstbetätigung'. Ich will ihm zu Ende träumen helfen. Nach den statistischen Erfahrungen über Rentabilität des Warenhaussystems prophezeie ich der ‚Deutschen Idealtheater G. m. b. H.' eine wertummwerfende Börsenzukunft. Ich tue das, obwohl ich weiß, daß in diesem Theater kein Zuschauer sitzen wird. Denn es ist keineswegs für Zuschauer eingerichtet. Statt des Publikums läßt ein mechanischer Apparat von ebenso komplizierter wie sinnreicher Konstruktion die Bühnenvorgänge auf sich wirken. Es ist der sogenannte Rhonochromosteriokinematograph, ein Instrument, das die gleichzeitig farbig, räumlich, klanglich und dynamisch naturgetreue Aufnahme der Bühnenvorgänge ermöglicht. Dieser Mechanismus vermittelt, die Ideal-Aufführung, z. B. des ‚Hamlet', in ihrer absoluten Realität auf eine Walze zu übertragen und sie dergestalt von Raum und Zeit zu emanzipieren. Damit aber ist die Theaterfrage ein für allemal gelöst, denn dieser Ideal-Hamlet kann nun an jedem beliebigen Orte mittels eines andern Phonochromosteriokinematographen reproduziert werden. Binnen wenigen Jahren wird jeder Marktflecken zwischen Maas und Memel eine Filiale des Idealtheaters haben. Die G. m. b. H. hält das Theatermonopol Deutschlands, vielleicht des Erdballs in der Hand. Bei uns in München wird die einzig würdige Heimstätte dieses Unternehmens der Palparé-Palast in der Schwanthalerstraße sein, indes die königlichen Theater, einem längst gehegten Bedürfnis entsprechend, dem Institut des königl. Hofbräuhauses angegliedert werden können.

Schade, daß Herr Harry Kahn seinen Kunsttraum nicht hat ausreifen lassen, sondern statt dessen an dem ‚Fall Marberg' den arroganten münchner Kunstpartikularismus als alldeutschen Kulturhemmschuh nachzuweisen versucht. „Weil die Berliner ein halbes Dutzend in eigener Größe aufragende, nie wieder vergeßbare Darsteller haben," meint er, „will man sich in München nicht lumpen lassen" und trompetet daher, „um den eingebildeten Berlinern eins auszuwischen, eine vollkommen uninteressante Schauspielerin brauchbaren Provinzschlags als ‚einzige' Künstlerin aus." Nein, ganz so kindlich einfach liegt die Frage München-Berlin wohl doch nicht. Die paar jungen Leute, die der Marberg nach ihrer Abschiedsvorstellung im Schauspielhaus die Pferde ausspannten, handelten gewiß nicht aus kritischer

Ueberlegung. Ovationen sind keine Kritiken. Was die Münchner verhimmelten, war auch nicht die ‚einzige Darstellerin', die Ueberragende, das Genie Marberg. Im Gegenteil: ihr Liebling war die kleine Lilly, die so gar nichts von der großen Schauspielerin hatte, weil sie ebensowenig auf der Bühne als ‚Salome', wie nachher in der Odeon-Bar ihr Süßesmädeltemperament mit der Geste der gefeierten Schauspielerin zu mäßigen verstand. Skeptischer Scharfsinn gehört gewiß nicht zu den Nationaltugenden des Münchners. Herr Harry Kahn, der Kritiker, aber begeht hier denselben Irrtum, wie das kritiklose Publikum: Was an der Marberg Talent ist, sieht er nicht. Er weiß nicht, daß ihr eine der wertvollsten schauspielerischen Gaben in höherm Maße eignet, als den meisten ihrer berühmten Berufsgenossinnen: die Genialität der Anpassung. Damit ist nicht die schöpferische Anpassung an die Dichtung gemeint, sondern eine durch keine intellektuelle Schulung beherrschte oder gehemmte instinktive Fähigkeit, den Willen der Regie mit intuitiver Treffsicherheit in Tat umzusetzen. Die Leistungen der Marberg sind der zuverlässige Grademesser für die Befähigung ihrer Regisseure. Unter Reinhardt würde sie ein Stern werden. Darum mußte sie am münchner Schauspielhaus ‚brauchbarer Provinzschlag' bleiben. Jeder Einsichtige weiß das. Wir sahen sie im vergangenen Winter als Wendla Bergmann, in der Aufführung des ‚Neuen Vereins'. Vielleicht war es mittelbar Reinhardts Einfluß, der uns in ihrer Verkörperung jener Gestalt so tief erschütterte, daß sie uns zum Ereignis wurde. Wir sahen sie als ganz andre, als Lola Montez unter Josef Ruederers Anleitung: sie überragte die Fehdmer. Nicht ihr Süßesmädeltum, nicht ihre ‚Salome' gilt uns als Verlust, da sie nun geht, sondern all die latenten Möglichkeiten ihrer wundervoll naiven Künstlerschaft, die in München unerfüllt bleiben mußten. Wir wollen daher mit Direktor Stollberg nicht rechten, daß er sie nicht hielt. Er gewann dafür Herrn Waldau vom Hoftheater, der ihm unschätzbare Dienste leisten wird. Freilich, daß der zwingende, an Waßmann erinnernde Humor dieses sehr begabten Künstlers durch seine Fahnenflucht der ernsten dramatischen Kunst dauernd verloren geht, ist für München vielleicht bedeutungsvoller, als es zunächst scheinen mag.

Der Schauspielhausdirektor Stollberg hat die Pflicht, Geld zu verdienen, und kann sich doch den kostspieligen Ehrgeiz, literarisch genommen [illegible] werden, nicht abgewöhnen. Vergeblich sucht er die Alliteration von Kasse und Kunst auch praktisch zu verwirklichen. Meistens mißlingt es ihm zu gunsten der Kasse, und er gibt offen und ehrlich die ‚Herkulespillen' oder ‚Die Hochsattel'. Dafür läßt sich an Stücken wie ‚Mandragola', ‚Das Blumenboot' oder ‚Der heimliche König' um so unbedingter der Begriff ‚Kassenkunst' läutern. Der Reputation halber wird hin und wieder ein Hauptmann oder Ibsen anständig herausgebracht, obwohl man risikiert eine Uraufführung. Dies soll dankbar anerkannt werden, [illegible] da die Annahme von Eberhard Kl[illegible] ‚Meister Josef' unzweideutig [illegible] lerischen Motiven entsprang, während die antimilitaristische Polemik [illegible] von Robert Reinert ein bischen penetrant nach Pulverdampf und [illegible] sation roch. Uebrigens ist das Schauspielhaus von Kunstmaler Götz [illegible] übel beraten. Man sieht dort [illegible] Landschaftsdekorationen, die freilich malerischen Geschmack verraten, [illegible] den Versuch, sich mit irgend [illegible] Entwicklungsproblem der Bühnentechnik ernsthaft auseinanderzusetzen. Vor kurzem nun kündigte die Direktion für den kommenden Winter die [illegible]

lerische' Inszenierung der ‚Iphigenie' an. Es liegt nahe, diesen Entschluß damit zu erklären, daß kurz zuvor der neu gegründete Verein ‚Münchner Künstlertheater', dem Männer wie Adolf Hildebrand und Franz Stuck angehören, die Aufführung dieses Goetheschen Werkes auf sein Programm gesetzt hatte. Gleichviel, in dem Erscheinen der ‚Iphigenie', an der Wirkungsstätte des ‚Prinzgemahls', muß jeder Scharfblickende die wahre ‚tiefere Bedeutung' unsrer Theaterverhältnisse erkennen. Josef Ruederer spricht in seinem Buche über München von der Marionettenbühne des Papa Schmid als von „jenem Theater, das in München allein beanspruchen kann, ein vollendetes zu heißen". Gewiß, denn es ist das einzige, in dem man erstens weiß und zweitens kann, was man will. Es ist im münchner Kulturboden gewachsen, und weil es hübsch klein blieb und nicht mehr sich hinaus wollte, wird es der endlich einmal notwendigen Zentralisation' des Theatergeschäfts getrost erhalten können. Die hundertjährige Geburtstagsfeier seines geistigen Begründers, des Grafen Pocci, war denn auch vielleicht das freundlichste münchner Theaterereignis des letzten Winters. Möchten doch die andern Theater von Berl und seinem Völkchen lernen, was Eigenwille, Konzentration, Stilbewußtsein vermag! Das ists ja gerade, was ihnen fehlt, um München unentbehrlich zu werden. Erkenntnis der eigenen Kräfte und Grenzen! Was soll ‚Iphigenie' im Schauspielhaus? Wem nützt diese ‚Tat'? Der Direktion, um ihr Geld verpufft? Den Schauspielern, die ihrer Aufgabe nicht gewachsen sind? Dem Publikum, das sich langweilt? Aber nein, sie nützt nicht niemand, sondern sie berechtigt die gehässige Kritik zu der Konstatierung, die Münchner hätten den ‚großkopfeten' Berlinern wieder einmal zeigen wollen, daß ‚mir halt a no do san'.

Da lob ich das ‚Volkstheater'. Zwischen den abgedroschensten Possen und den unzulänglichsten Klassikeraufführungen wurde dort ein Anzengruber-zyklus ausgearbeitet und, dank der grobzügigen, aber wirkungssichern Regie des Direktors Schrumpf und den Leistungen einiger wackerer Darsteller — ich nenne den alten Kopp und den jungen Freisler — ganz überraschend eindrucksvoll gespielt. Das hat doch Methode!

Und das Hoftheater? So lange es vor der Tribüne des Amtsgerichts gastierte, waren die Vorstellungen täglich ausverkauft. Was Wunder! War doch selbst der göttliche Geheimrat von Possart seinem Grundsatz, die Bühne nie mehr zu betreten, untreu geworden, hier, wo es galt, im Lichte reiner Menschenliebe Sich Selbst zu mimen. Das kleine Fräulein, dem man vorwarf, der kleinen Exzellenz, wie sie den Intendanten nannte, zu nahe getreten zu sein, blieb in ihren Josefinröllchen noch lange nach dem Prozeß die Heroine des Hoftheaters. In der Tat geschah ja auch sonst nicht gerade viel, was die Gemüter hätte aufregen können. Vor Jahresfrist, als Heine sein Engagement antrat, durfte man den Mut zur Hoffnung fassen. Heute ist auch der uns schon gesunken. Nicht als ob Heine enttäuscht hätte. Im Gegenteil, er arbeitete, wie nur ein Mensch mit seinem Können und seinen Nerven arbeiten kann. Sisyphusarbeit! Mochten ihm einzelne Regieaufgaben trotz den unzureichenden Mitteln glücken, mochte er ein paar dramatische Gestalten in überlebensgroßer Menschlichkeit oder, wie den Teufel in Grabbes Satyrspiel, in bizarr vertiefter Komik vor uns aufrichten: Das System, gegen das er machtlos zu kämpfen gezwungen war, erdrückte ihn. Schade um die Arbeit! Denn auch die übrigen Regisseure, besonders der unermüdliche Herr Runge, der uns in ‚Gawân' ein paar fein

durchdachte Bühnenbilder zeigte, gaben im Verein mit den Darstellern redlich das ihre. Aber ihr Schaffen blieb ohne Ueberzeugungskraft, weil es in dem überhitzten und krampfhaften Bemühen, möglichst viel und möglichst Neues zu bringen, weg- und ziellos zersplittern mußte. So zeigt das Repertoire fast dieselbe Physiognomie, wie in frühern Jahren: Eine Unmenge guter Stücke, ein paar Uraufführungen mehr als sonst, unter denen Scholzens ‚Meroë' als starker Erfolg hervorragt, aber im großen kein Schritt vorwärts. Wie man nun hört, soll analog der Stellung Mottls als Hofoperndirektor auch eine unabhängig leitende Stelle für das Schauspiel geschaffen werden. Das kann die Lösung der Hoftheaterfrage bedeuten. Wenn man den rechten Mann für dieses Amt endlich findet. Es muß ein Mann sein, der die Autorität seiner Stellung mit unerbittlicher Härte zu gunsten einer Neugestaltung des Hofschauspiels wahrzunehmen und zugleich seine Person dem künstlerischen Zweck bewußt und unbedingt unterzuordnen versteht. Es gibt deren wenige. Und doch brauchte man nicht allzu weit zu suchen.

Otto Falckenberg

Porträtskizze

Es ist mir, als sähe ich ihn vor mir, den Prinzen von Homburg. Er ist in das Kostüm seiner Zeit gesteckt worden, und nun bildet er sich etwas ein auf die Farben, die er trägt, ein scheinbar so eitler Fritze ist er. Uebrigens ist er ein Talent, er kann reden, und das ist wiederum etwas, worauf er sich etwas einbildet. Er hat hohe, glänzend gewichste Stiefel an den gespreizten Beinen und, Donnerwetter, ritterliche Handschuhe an den Händen, das hat nicht jeder, ein einfacher Bourgeois zum Beispiel kann das nicht haben. Auf dem Kopf hat er eine Perücke, sein Schnurrbart ist fabelhaft geringelt, das allein bürgt für den künstlerischen Erfolg. Er braucht jetzt nur noch ärgerlich mit seinem Soldatenbein auf den Boden zu stampfen, um alle übelwollenden Kritiken wegzufegen, er tuts, und von diesem Augenblick an ist dieser Herr Prinz von Homburg ein gottbegnadeter Künstler. Uebrigens hat er seine Rolle auswendig gelernt, reiner Ueberfluß, sich die Stellen gemerkt, wo sein ganzes prinzlich homburgisches Wesen zum Durchbruch kommen soll, absoluter Mangel an Kunstunbewußtheit. Er braucht nichts zu können, ja, es ist sogar gut, wenn er nichts kann, der echte Schauspieler ist nicht fürs Können, denn er hats von der Geburt her. Das ist es ja, was diesen hohen Beruf von den übrigen Erdenberufen rühmlich unterscheidet: Man steigt einfach in Stiefeln hervor, rasselt mit dem Degen, macht eine Geste und heimst Beifall ein. Das sind keine so einfachen Menschen, die sagen können:

Nun denn auf deiner Kugel, Ungeheures —

So etwas kann ein Arzt, ein Techniker, ein Journalist, ein Buchbinder oder ein Bergebesteiger nicht sagen, hat ja auch, Gott soll mich strafen, keine Veranlassung dazu. Prinz von Homburgs Augen rollen schrecklich, er spricht die Verse mehr mit seinen Augenrollen als mit seinen Lippen. Uebrigens spricht er die Verse schön, das beweist, daß er ein guter Mensch ist, daß er Seele, Frau und Kind hat, Charakter hat, und es beweist auch, ja, jetzt merke ich es erst, daß er tief, tief über seine Rolle nachgedacht hat. Dieser Prinz von Homburg ist von einer bezaubernden Naturburschenhaftigkeit, wenn es gilt, zu sagen:

Pah, eines Schuftes Fassung, ist des Prinzen.

Ich denk mir eine andre Wendung aus.

Diese Worte brüllt er womöglich. Und jetzt gewärtigt er Beifall, aber über den Bürger, dessen Beifall er will, fühlt er sich adlig erhaben. Nun, er ist von Adel, er besitzt Güter am Rhein:

Da will ich bauen, will ich niederreißen.

Du liebe Zeit, er geht eben ganz in der Rolle auf. Talent hat der Schuster gehabt, der ihm die Kanonenstiefel angemessen hat, nicht er, das heißt, ja, Talent schon, aber alles das geht ja den einfach geborenen Bürger nichts an. Robert Walser

Volontäre

Jeder Schauspielereleve pflegt gleich vom Beginn seiner Lehrzeit ab zu einem bestimmten Theater in näherer Beziehung zu stehen. Entweder gehört er einer Schule an, die direkt einem Theater angegliedert ist (wie dies bei den Schulen des Königlichen Schauspielhauses, des Deutschen Theaters, des Schillertheaters in Berlin, des Stadttheaters in Cöln, des Schauspielhauses in Düsseldorf der Fall ist), oder er wählt sich aus einem ihm zugehörenden Theater einen Privatlehrer. Es pflegt daher für ihn, falls er Talent hat, nicht allzu schwer zu sein, nach Ablauf seiner Lehrzeit an der bestimmten Bühne eine Volontärstelle zu erlangen. Er übernimmt sie, da er unerfahren ist, in der Hoffnung, allmählich auch Solistenrollen zu erhalten, einstudieren zu können und nach Ablauf der Zeit fest verpflichtet zu werden. Dem Theater erwächst durch solche Volontäre materieller Vorteil: man braucht keine oder weniger Komparserie oder Statisterie zu zahlen; doch besonders auch ideeller Vorteil: es ist möglich, die Stücke bis in die kleinste Rolle individuell zu gestalten und in Massenszenen eine ganz andre Beweglichkeit zu erzielen. Man ist nun heute überwiegend der Meinung, daß solch Volontärsystem lediglich der Ausbeutung junger, unerfahrener Menschen dient, umsomehr, als es für deren weitere Ausbildung viel besser sei, von der Schule aus an eine kleinere Bühne zu kommen, an der sie sich Routine erwerben können und womöglich, alles' zu spielen bekommen. Ich halte es zwar auch in der Regel für notwendig, daß sich die jungen Schauspieler am Beginn ihrer Laufbahn die erforderliche Sicherheit und Vertrautheit mit der Bühnenpraxis auf einer kleinern Bühne erwerben, deren Spielplan abwechslungsreicher ist, und deren Publikum eine markantere Tätigkeit für sie möglich macht. Man darf aber nicht vergessen, daß die Vorteile einer solchen Beschäftigung nur zu leicht durch manche Nachteile überwuchert werden. Denn hat solch gerade flügge gewordener ‚jugendlicher Liebhaber' eine gute Erscheinung und ein halbwegs wohllautendes Organ, dann wird er durch Beifallsbezeugungen vom Zuschauerraum aus so ausgezeichnet werden, daß er sich für einen bedeutenden Schauspieler hält. Hier werden also die Keime für den unter Schauspielern weit verbreiteten Größenwahn gelegt. Bald werden sich traurige Folgen dieser Krankheit zeigen. Der Schauspieler wird vergessen, daß er Menschendarsteller sein soll, wird auf das Rollenstudium keine große Arbeit mehr verwenden, umsomehr, als er ja bei der Fülle der Aufführungen und bei der geringen Anzahl der Wiederholungen kaum Zeit dafür erübrigen kann — kurz, er wird stets lediglich als ‚Liebhaber' oder als ‚Intrigant' auf der Bühne stehen. Infolgedessen wird er entweder an dem ihm treu bleibenden Beifall Genüge finden und in der Provinz ‚verschmieren', oder aber er wird verbittern, weil er nicht an eine große, führende Bühne geholt wird,

und wird als ‚verkanntes Genie' durchs Leben wandern. Solchen Schicksalen, die zwar kaum große Talente, wohl aber brauchbare Durchschnittskräfte zu Grunde richten können, kann meines Erachtens am besten Heinrich Laubes ‚Prinzip der organischen Schulung' vorbeugen, und das Volontärsystem vermag viel zur Vervollständigung einer ‚organischen Schulung' beizutragen. Theoretisch muß man es nicht als erste Stufe des Schauspielers, sondern als letzte des Eleven auffassen; es ist also keine volle Gage, sondern höchstens eine Sustentationsgage anzusetzen. Gerechtfertigt wird dies dadurch, daß der Eleve in ideeller Beziehung weit mehr von der Direktion erhält, als er ihr bieten kann. Denn es geht zwar die überwiegende Mehrzahl der Eleven und sogar der Elevinnen aus idealen Gründen zur Bühne, und viel Lust und Liebe bringen sie mit. Eins aber fehlt ihnen fast durchweg: Ehrfurcht vor der Kunst. Wie sollen sie diese nun besser erringen als dadurch, daß sie in vielen Proben das langsame Werden eines dramatischen Kunstwerkes kennen und sich selbst als winzigen Teil des großen Bühnenorganismus empfinden lernen; daß sie Abend für Abend mit großen Schauspielern auf denselben Brettern stehen und so den Abstand sehen, der sie von jenen trennt. Haben sie aber erst einmal diese Ehrfurcht, dann werden sie später, wenn sie an kleinern und womöglich ganz unkünstlerisch geleiteten Bühnen ihre Laufbahn beginnen, ständig an sich selbst weiter arbeiten, werden gefeit sein gegen kritiklose Verhimmelung und mißgünstigen Tadel und werden ihr Ziel nie aus den Augen verlieren. Daß auch die Volontärzeit ihre Schattenseiten hat, braucht ja nicht erst erwähnt zu werden. Sie kommen aber kaum in Betracht, wenn diese nur eine einzige Spielzeit dauert. Nach dieser einen Spielzeit allerdings sollte nicht an dem verführerischen gro… Theater weitergewatet, sondern … Kopfsprung in die Provinz gew… werden.

Georg Altm…

Exkurs aus einer demnächst … scheinenden Untersuchung: Heinr… Laubes Prinzip der Theaterleitung… Ein Beitrag zur Aesthetik der dram… tischen Kunst im neunzehnten Jah… hundert.

Wilhelm Holzamer

Vor einem und einem halben Jah… erst kam er aus Paris zurück. Seine Phantasie konnte sich von dies… Stadt nicht trennen. Sein Gefü… hatte sich dort ein Heimatsrecht e… worben, das ihm seine eigene Heim… die engere: Hessen-Darmstadt … die weitere: Deutschland, zu versa… schien. Deshalb verstand er He… so gut, obgleich er doch selbst … ganz anderm Holz war. Aber … seinem Schmerz, in seiner aus tie… Heimatsinstinkt geborenen Verachtu… ja in seinem Spott über unsre … dungs- und Geistesprotzerei war et… Verwandtes.

Nun ist er mit siebenunddrei… Jahren von uns gegangen — … ausgesöhnt. Ach, er war längst … mehr der Dichter des sanften Sch… derleins, des ‚Peter Nockler'. … Schicksal seines ‚Heiligen Sebas… des Priesters, der die Gebote … Keuschheit verachtet, war sein eig… geworden. Und das Schicksal … revolutionären Schulmeisters, … ihm in seinem Drama ‚Um die Z… kunft' noch nicht zum Kunst… wurde, das waren die Lasten, … denen der Mensch Holzamer … schwer trug.

Aber es war in ihm auch … Künstlerseele. Die war um … glücklicher. Abgewandt, mit … bis zur Starrköpfigkeit sich erb… den Widerwillen, von den W…

die den Tag so ganz erfüllen, daß ihnen für die Zukunft nichts mehr übrig bleibt, schien er lieber altmodisch als modern und war es doch wie keiner. In einer Versammlung von Arbeiterinnen sprach er im letzten Winter über ‚Freiheit'. Was für ein traurig-ernstes Gesicht hatte diese Freiheit! Von Platos Geist, von Schillers Glut und Nietzsches dithyrambischer Zukunftssehnsucht war darin: ein Gesicht mit klarem Auge und dionysisch wirrem Haar. Das sagte er den kleinen Fabrikmädchen. Und sie, die nichts kannten als eine nüchterne sozialistische Freiheit, horchten auf. Ihre Augen weiteten sich. Ihre armen, kleinen Seelen waren unversehens in eine Welt geraten, von der sie noch nie etwas gehört hatten, in der die große Vergangenheit mit der Zukunft einen Bund schließt. Aber der Dichter, der zu ihnen sprach, wünschte sich ein andres Auditorium, seine Seele schmerzte ihm danach. Er sollte es nicht mehr finden.

Wilhelm Miessner

Mannheimer Operettenfestspiele

Operettenfestspiele! Zu Stunden jubelnder Lebensbejahung hätten sie werden können. . . . . Was sind sie geworden? Nichts, nichts als dem! Der Rastelbinder, Die lustige Witwe, Der fidele Bauer und Der Bettelgraf ließen die Worte des geistigen Vaters, des braven Mitgenossen Viktor Léon: „Die Kunst der Operette von heute hat das Bestreben, Menschen auf die Bühne zu bringen in menschlichen Konflikten in menschlichen Situationen, heiteren und auch ernsten" zu einer beispiellos ergötzlichen Selbstironie werden. Denn die Menschen dieser Machwerke sind Puppen, die Situationen und Konflikte weniger menschlich als unmenschlich — — komisch natürlich!

Das Ensemble, das uns die Machwerke vorspielte, vorsang, vortanzte, stammt aus Wien. Und Louis Treumann, der erste Spieler und Tänzer und Sänger dieses Ensembles, nennt wohl eine noch östlichere Siedelung seine Heimat. Und hat doch die meiste Kultur von allen. Danilo, den Allerunmöglichsten unter den Unmöglichen, spielt er wirklich als Puppe mit tausend Gelenken und Gelenkchen und mit mindestens ebensovielen Stimmchen. Dadurch wird die Figur genießbar, weil sie wahr wird. Aus einer widerlichen, gekünstelten Sentimentalität gestaltet er mit einem rauhen, kurzatmigen Ton, einer scheuen Geste, einem irren Blick ein tragisches Intermezzo. Er hat die Fahrigkeit und Schneddrigkeit in gewissem Sinne zu seinem künstlerischen Prinzip erhoben. Reiches Wien, das du einen solchen Künstler Operette spielen siehst! Armes Wien, das du einen solchen Künstler nur Operette spielen läßt!

Hermann Sinsheimer

Neue Theater

Aus dem Deutsch-Amerikanischen Theater in der Köpenickerstraße ist ein ‚Theater an der Spree' geworden. Eine Kritik über den Beginn dieses Unternehmens, die so gut berlinisch wäre wie sein Name, müßte etwa lauten: For det, wat et sint soll, is et ja, wenn et aber mal, ob et denn, det weeß ick nich. Der Direktor Philipp Spandow wird sich hoffentlich selber sagen, daß es unmöglich ist, eine heitere Bühne lediglich durch ausgegrabene Antiquitäten reizvoll und lebendig zu machen. David Kalischs ‚Aktienbudiker' ist in besonders hohem Grade zeitverhaftet. Es gehört das methusalemitische Alter Ludwig Pietschs dazu, sich bis in die Einzelheiten hinein an die berlinischen Lokalverhältnisse zu erinnern, die dieses Stück vor gerade

fünfzig Jahren frisch aus der Blüte getrieben haben. Da jene Lokalverhältnisse der einzige Lebenssaft der Posse sind, so ist es kein Wunder, daß sie heute ziemlich vertrocknet aussieht und weniger geeignet erscheint, Spaß zu machen als Lehren zu geben. Die Direktion des neuen Theaters sollte sich von ihr belehren lassen, daß das Heil darin liegt, die Gegenwart, nichts als die Gegenwart der Köpenickerstraße und des Molkenmarkts, des Potsdamer Platzes, des Kurfürstendamms und des Grunewalds aufs Korn zu nehmen. Dieser Modernität des Lebensinhalts müßte freilich auch eine gewisse Modernität der Kunstform entsprechen. Im ‚Aktienbudiker' wird ein armer, aber ehrlicher Mann aus dem Volke im Handumdrehen reich und damit protzig, gewissenlos und roh. Er wird wieder arm und damit zugleich im Nu so edelmütig, daß er seine letzten sechstausend Taler lachend verschenkt. So bequem dürfte es sich der Kalisch von heute nicht machen oder doch nur, wenn er nicht auf eine getreue Spiegelung, sondern auf eine künstlerische Verzerrung der Wirklichkeit ausgeht. Das eine kann so erfreulich sein wie das andre, und es kommt für das ‚Theater an der Spree' eben nur darauf an, uns überhaupt ausgiebig zu erfreuen. Die Mittel hätte es. Den ‚Aktienbudiker' hat es mit nicht alltäglichem Geschmack in die Tracht der fünfziger Jahre gekleidet, und die Zierde seines durchaus zulänglichen Ensembles ist, lachend, weinend, singend, tanzend, Josefine Dora. Die Dora, von der ich weiß, daß eine große Schauspielerin an ihr verloren gegangen ist, seitdem ich sie als Hauptmanns Mutter Wolffen gesehen habe, die Dora, die Herz, Temperament und, in aller Fülle, Grazie hat, und um derentwillen allein zu wünschen wäre, daß das ‚Theater an der Spree' die dramatischen Erzeugnisse findet oder hervorruft, die für sein Fortbestehen nötig sind.

Um das ‚Friedrich-Wilhelmstädtische Schauspielhaus' braucht man weniger besorgt zu sein. Das liegt in der Chausseestraße, hieß bisher Schillertheater N. und will auch unter der Leitung des Herrn Oscar Wagner „in sorgfältiger Darstellung den breiten Schichten unsrer Bevölkerung zu mäßigen Eintrittspreisen eine gediegene dramatische Kost vermitteln". Das klingt sehr bescheiden, und wenn ich jetzt über die Eröffnungsvorstellung dieses neuen Theaters meine Freude ausdrücke, so könnte es scheinen, als ob die Bescheidenheit der jungen Direktion mich auch in meinen Ansprüchen übertrieben bescheiden gemacht habe. Das ist durchaus nicht der Fall. Diese Eröffnungsvorstellung verträgt einen Maßstab, der nicht von Laube und nicht von Reinhardt, wohl aber von der guten Zeit des Berliner Theaters unter Barnay und noch unter Prasch herzunehmen wäre. Die ersten beiden Stücke der Hebbelschen Nibelungentrilogie wurden genau so gespielt, wie früher in der Charlottenstraße Kostümstücke gespielt wurden: so nämlich, daß selbst ein Blinder und ein Tauber ihnen folgen konnten, und doch so, daß auch ein gesunder Zuschauer sich ganze Strecken weit unwiderstehlich mitgerissen fühlte. Wagners Siegfried, Brunhild und Kriemhild sind die Leistungen von Kräften, die mir als dem Direktor eines teuerern Theaters nicht lange die Umwohner des Weddingplatzes erschüttern und begeistern dürften. Da aber die berliner Direktoren gemeinhin nicht allzuviel Spürsinn und noch weniger Wagemut haben, so werden diese Kräfte wahrscheinlich dazu beitragen, das Friedrich-Wilhelmstädtische Schauspielhaus auf der Höhe des überraschend glücklichen Eröffnungsabends zu erhalten. S. J.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lessen, Berlin W. 9

Die Schaubühne
19. September 1907
III. Jahrgang Nummer 38

Hebbels ‚Nibelungen'/ von Julius Bab

II

Die Hebbelsche Trilogie ist als dramatische Totalität mißlungen. Mißlungen, weil um die zerfallende Masse des Stoffes die Idee wie eine kunstvoll geschmiedete Klammer gelegt wurde, weil der zentralisierende Wille nicht im Kern der Fabel saß, als das lebendige Herz, das da das Blut der Wortkunst durch alle Adern des Stoffes jagt und von innen heraus den vielgliedrigen Körper zusammenhält. Was für mein Gefühl bei Schiller fast immer der Fall ist: daß die theatralische Schwerkraft des Stoffes eigenmächtig den Gang der Handlung bestimmt und die Idee in kommentierender Rede nebenher läuft, das ist hier auch bei Hebbel geschehen, und deshalb scheint mir das Riesenwerk mißlungen. Freilich ein sehr königliches Mißlingen. Denn neben der Kernaufgabe, diesen Stoffkomplex einheitlich zu organisieren (eine Aufgabe, die vielleicht überhaupt, sicherlich, wie ich noch zeigen will, der sprachkünstlerischen Fähigkeit des Dramatikers Hebbel unlösbar war), gab es noch vieles Schwere und doch Erreichbare zu tun, wenn man einmal kein großes Drama schreiben, sondern die Nibelungensage der Deutschen würdig auf die Bühne bringen wollte.

Von den hier in Rede stehenden Problemen ist noch am wenigsten vollkommen das rein technische gelöst: die szenische Aufteilung und Verdichtung des Stoffs. Im Vorspiel bleibt — trotz mancherlei hübschen Erfindungen, wie der Steinwurfszene — das szenische Leben doch sehr äußerlich. Es ist Epos mit aufgeteiltem Vortrag; nur der Burgundenhof exponiert sich leidlich dramatisch selbst, sonst muß unablässig erzählt werden von Brunhild, von den Nibelungen, von Siegfrieds Herkunft, Jugend und Abenteuern. Ich weiß nicht, ob die ungeheure Expositionsmasse besser zu bewältigen war. Jedenfalls bleibt sie bei diesem summarischen Verfahren schwerer Ballast, und ‚Der hörnerne Siegfried' kann kaum je wirklich theatralische Wirkung tun. In ‚Siegfrieds Tod' wiederum scheint mir der Szenenbau zu verschwenderisch, zu unökonomisch breit. Daß der Gestalt der

Brunhild bei Gunthers Werbung und der fortschrittarmen Zeit zwischen dem Streit der Königinnen und Siegfrieds Mord je ein ganzer Akt gewidmet wird, ist gewiß der theatralischen Steigerung nicht gut und entspricht bei der Fülle des zu verteilenden Stoffes kaum dem szenischen Gleichgewicht. Aber hier wirkt das innere Gebrechen des Dramas nach außen: der erste Akt soll mit seiner prachtvollen Lyrik der Brunhild den kosmischen Hintergrund, eine ideelle Schwere geben, die doch diese Handlung nicht mehr erträgt und durch die nur die plötzliche Ausschaltung der Gestalt nachher noch unleidlicher wird*). Und im Herzen des unruhigen vierten Aktes, der in seinem langsamen Vorwärtsgang des Hagenschen Planes immer neue Gruppen auf und ab führt, steht jene lange Szene, in der die Rhetorik des Kaplans das Licht christlicher Ethik über das vergeltungssüchtige Treiben der andern leuchten lassen soll, und die mit ihrer geringen Einprägsamkeit die ideelle Absicht des Dichters mehr in Erinnerung bringt, als gestaltet. Damit sind aber auch alle möglichen Einwendungen gegen die Inszenesetzung des großen Stoffs erschöpft; von der Mordtat an ist der Stoff unübertrefflich knapp, klar und stark szenisch ausgemünzt. Die Nachtszene vor Chrimhilds Gemach und die Bahrprobe im Dom sind szenische Visionen von in sich geschlossener balladesker Kraft und zugleich voll starken Fortschritts im Zuge der Handlung. Die höchste Aufgabe des Szenikers ist, im Ablauf einer Handlung diejenigen Momente herauszufinden, deren Darstellung das Wesentlichste für das Ganze gibt, und die zugleich eine selbständige Schönheit bieten, einen Mikrokosmos entstehen zu lassen, der nicht nur Glied, sondern zugleich kleines Abbild des Ganzen ist, ein lebendiger Teilorganismus, der Anfang und Ende hat und so dem Fall des Vorhangs am Aktschluß einen Sinn gibt, ihm den Charakter einer brutal mechanischen Notwendigkeit nimmt. Diese höchste Aufgabe ist in ‚Chrimhilds Rache' fast vollendet gelöst. Auf den ersten Akt, der in zwei klaren, farbigen Bildern (der Kronrat und die Werbung) die siebenjährige Pause in gedrungener, dramatisch ganz aufgeteilter Neuexposition überbrückt und zugleich kräftig vorwärts führt, auf diesen Akt folgt eine Kette köstlicher Szenengedichte: die düster drohende Donauüberfahrt der Burgunden, das helle Idyll von Bechelaren (mit wundervollem Takt wieder zum Ende dunkel abgetönt), dann, durch den weniger bildmäßig geschlossenen, nur dienenden dritten Akt getrennt: die Nachtwache, Etzels Mahl und der letzte Kampf. Ueberall ist mit sicherster Kunst aus der episch breiten Fülle

*) An diesem Punkt verwirrt sich angesichts des übermächtigen Stoffes überhaupt die ideelle Formel des Dichters: Einmal sind Siegfried und Brunhild ‚der letzte Riese und die letzte Riesin', und über sie triumphiert das Menschliche in Hagens Haß und Chrimhilds Liebe — und einmal sind Siegfried und Hagen, Brunhild, Chrimhild und Etzel Träger des alten heidnisch-naturalistischen Seins, das sich zerreibt, um der Welt christlicher Zivilisation Platz zu machen. Diese beiden Ideenkreise sind, soviel ich sehe, durchaus nicht rein zur Deckung zu bringen.

des Stoffes das Charaktervollste, Monumentalste, Anschaulichste gewählt, und Dialoge von düstrer Stimmungskraft münden in Ensembleszenen, deren stürmisches Pathos, deren fortreißendes Crescendo vielleicht den einzigen Punkt anzeigt, an dem Hebbel von dem großen Theatraliker Schiller lernen konnte und lernte.

Diese Ueberlegenheit des letzten Teils über die ersten ist nun freilich noch in einer tiefern Schicht als im Szenisch-Technischen begründet. Hier ist nicht, wie vorher, die unkräftige Gestalt eines fast passiven Helden im Mittelpunkt, der, zwischen zwei höchst aktive Frauen gestellt, kampflos erliegt — hier gibt der Stoff Kampf zweier klar feindlichen Gewalten: die heldischen Burgunden, die Chrimhild mit den Trümmern einer ganzen Welt erschlägt. Und wie im Ausbau der einzelnen Gestalten der Dichter hier das Gleichgewicht der Parteien hergestellt hat, wie er (der Mordschuld zum Trotz) beiden Gegnern in unserm Gefühl ein Recht und damit der Katastrophe höchste Wirkung gesichert hat, das ist ganz wundervoll. Zunächst hat Hebbel Chrimhilds allzu klares Rechthaben stark abgedämpft. Die Schauspielerin darf hier keineswegs den edlen Rachegeist spielen — hier wird wirklich (der Schatten des Golo taucht auf!) eine Furie aus dem Kindlichreinen. Das Mitleid mit ihr überwächst langsam das Grauen vor dieser fast pathologischen Monomanie, die nicht nur die Brüder, den zweiten Gatten, den Freund, das eigene Kind dem einen Rachegedanken opfert — auch Chrimhilds Gefühl wird stumpf und höchst ungerecht: wie fühllos höhnisch steht sie der Verzweiflung Brunhilds gegenüber, wie kleinlich eng versteht sie Hagens Motive, wie falsch, wie roh beinahe urteilt sie über König Gunther, dessen Treue gegen Hagen sie gemeine Furcht nennt. Und doch wächst neben dieser unselig Rasenden gerade Gunther zu wahrhaft königlicher Größe an. Wie diese verlorenste Figur des Epos durch Hebbel Haltung und Hoheit erhält, ist vielleicht die stärkste Leistung des Dramatikers. Dieser schwache geschobene Mensch wird in Hebbels drittem Teil eine wahrhaft tragische Gestalt. Möge er je einen wirklichen Künstler zum Darsteller finden, dieser König, auf dessen Nacken die Last einer in Jugendschwäche halberzwungenen Schuld wuchtet, und der sie mit königlicher Haltung trägt. Ein bittres Lächeln auf den Lippen, die Ahnung des Schlimmsten hochmütig verschließend und mit der ganzen Liebe eines großen Herrn seine Leute, die Mitgezeichneten, die Todesgenossen umfassend: so steht König Gunther da. Als Chrimhild zum letzten Mal Hagens Leben fordert und Hagen sich fragend zu Gunther wendet, da spricht der König über die Frage, die nur zu hören ihm niedrig scheint, hinweg: „Ja, Du hättst zu Hause bleiben sollen,
doch, das ist jetzt gleichviel“ . . . . .
In diesen Worten und in der Geste, die sie für die Phantasie mit heraufzwingen, liegt eine so tiefe Vornehmheit, eine so erschütternd hoheitsvolle Haltung, daß dieser Mensch von uns keinen Augenblick mehr als ein Verbrecher, ein Schuldiger gefühlt werden kann. Es ist eine königliche Seele, und ihn treibt das Verhängnis, wie es Chrimhild treibt, und sie

zerschmettern einander. Nicht mehr Richterin und Missetäter: Opfer der Notwendigkeit. Gunthers königliche Beherrschtheit und Chrimhilds schrankenlose Hingegebenheit, die sind es, durch die der Dramatiker diese ‚Rache' aus der moralistischen Luft von Schuld und Sühne in den Bezirk reiner Tragik, furchtbar großer Notwendigkeiten hebt.

Die nächst Gunther unglücklichste Gestalt der Sage ist Etzel. Auch für ihn hat Hebbel viel getan: er hat sich um seine Psychologie gemüht, hat etwas wie einen satt, reif, still gewordenen Welteroberer geben wollen; ein Vollblütiger, dessen gutartige Laune doch noch den gefährlichen Furor birgt, wie Asche den Feuerbrand. (Der verstorbene Maximilian Ludwig hat diesen edlen, halbberuhigten Wilden höchst vortrefflich verkörpert.) Hebbel hat die Gestalt vor allem sehr fein in den innern Kreis der Tragödie gezogen, indem er uns zeigt, wie Etzel sein Kind, das Chrimhild nachher dem Hagen zum Opfer läßt, als die höchste Freude und Hoffnung, als Krönung seines Werks hegt, wie also sein Leben im Sturz der Nibelungen mit begraben wird. Aber den tiefen peinlichen Riß in diesem Hunnenkönig: der Welteroberer, der sich von einer Frau gängeln läßt, Attila, erst als Friedensmittler und dann doch mehr Zuschauer als Kämpfer — dies lähmend Widerspruchsvolle der Gestalt hat auch Hebbels reiche Kunst nicht ganz tilgen können.

Um so reiner, einheitlicher und größer, turmgleich alles Halbe und Wirre umher überragend, hebt sich die Gestalt des Hagen empor. Wie schon im Lied, so hat auch bei Hebbel dieser ganz heidnische Recke die ungebrochensten, leuchtendsten Farben. Die wilde Gewalt dieses ganz irdischen Helden, der die göttliche Helle des zaubergeweihten Siegfried neidet und erschlägt, diese zu tiefst furchtlose, alltrotzige, ganz auf sich selbst ruhende Natur, durch deren eherne Verschlossenheit erst im Feuer des letzten Kampfes der Schein starker menschlicher Gefühle glüht, dieses rauhen Riesen Gestalt ist es wohl vor allem, an die Hebbel dachte, wenn er sich immer wieder in Briefen und Tagebüchern ermahnt, den Menschen der Sage ihre elementare Größe zu lassen, sie nicht durch psychologische Modernitäten zu verkleinern, durch rationalistische Aengstlichkeiten zu verweichlichen. Aber Hebbel irrt wohl, wenn er das Gelingen solcher Kolossalgestalt wie Hagen wesentlich der bewußten Uebung dieses Kunstprinzips zuschreibt. Daß er sein Blut in diese Menschen gießen konnte, daß er diese stammelnden Riesen, diese gottlos trotzigen Helden mit dem Mark seiner Seele nähren konnte, das war es! Hat er nicht von Holofernes und Golo bis zu Herodes und Kandaules immer wieder, hundertfach variiert, den Gottesfeind, den universalen Protestanten darzustellen gestrebt? Den großen Beweger, den Revolutionär, dessen ‚Schuld' und Schicksal es ist, die ordnenden Gegenkräfte der Natur zu wecken und, mit ihnen ringend, groß zugrunde zu gehen? Im Hagen gab ihm der Mythos die reinste, mächtigste Ausprägung dieses Typus. Und hatte er nicht von Anbeginn die harten, spröden, wortschweren Gestalten nach seinem Ebenbild zu schaffen geliebt, war nicht der stachlich herbe Meister Anton und

der rührend kindliche Bauer des ‚Diamanten' sein Werk, und hatte er sich nicht in die Urzeitmenschen des ‚Moloch' vertieft, weil es ihn reizte, ‚ein ganzes Volk stammeln zu lassen'? So fühlt er sich blutsverwandt mit diesen Nibelungen, deren unkultivierte Zunge selten, langsam und unsicher ein Gefühl beschwätzt, bei denen der Liebhaber ‚wie ein steinerner Roland' dasteht, bei denen der Mörder über den Sterbenden hin gleichsam entseelte Worte voll fürchterlich sachlicher Kälte wirft. Der Trotz und die Herbheit dieses Geschlechts, das war es, was Hebbel wohl zuerst zu diesem ganzen Stoff hingelockt hat. Weil diese Art des Germanentums in ihm selbst zutiefst lebendig war, konnten Szenen und Gestalten seines Werks so wild, so unheimlich grausam und hart werden und doch jene Vornehmheit und Größe bewahren, deren Wert man erst ermißt, wenn man sieht, wie qualvoll kleinlich der gleiche Stoff bei dem liebenswürdigen Geibel, wie tief ordinär er bei dem höchst geschickten Raupach wirkt. Es ist die in seiner Sprachkunst inkarnierte Seele Hebbels, die das wilde, harte Leben dieser Recken erweckt und erhält. Es ist sein epigrammatischer Stil, der den Sinn als Funken aus dem harten Zusammenschlag zweier stark entgegengesetzten Metaphern hervortreibt; es ist die sinnliche Schwere der Sprache, die in scharfen, ausgeführten Bildern jeden neuen Schritt des Dialogs widerhallen läßt; es ist der herbe, jede spielende Weichheit meidende, klar, gleichförmig, fest vorschreitende Rhythmus seines Verses, der unsre Seele fähig macht, die harten Gebärden dieser Helden zu fühlen und zu glauben. Diese Sprache, in der die Welt der Heldentaten so voll und reich erwuchs, war nun freilich durchaus nicht fähig, in gleicher Macht die tatenlose, die mystisch einende Welt der Religion, des Christentums zu gestalten. In der Schwere und Schärfe der Hebbelschen Bilder konnte wohl lyrisch tief und gedankenreich von jener Welt gesprochen werden. Aber um das Leben Dietrichs und des Pilgers als lebendige Macht ins Drama zu führen, um den Atem jener Gottheit hineinwehen zu lassen, hätte es aufgelösterer Linien, weiterer, minder scharf konturierter Bilder, weicherer, freierer Rhythmen bedurft. Wenn die Welt der mystischen Versöhnung in Christo überhaupt zu dramatischer Macht berufen und im besondern zur Organisation des Nibelungenstoffs auserwählt war (zwei hier nicht zu erledigende Fragen), so konnte doch jedenfalls Hebbel auf diesem Weg nicht zum Ziele kommen. Sein Christentum blieb rhetorisch oder lyrisch, nur seine Heidenwelt lebte. So wurde kein Ganzes — aber ins Detail dieser großen Heidenkämpfe hat Hebbels Sprachkunst nun eine überströmende Fülle blühender Kraft gegossen. Hier ist alles so reif und reich, wie nie vorher. Jene ideelle Zentralisation, die in den frühern Dramen bis in jedes einzelne Wortgefüge das Werk organisiert hatte, bedeutete doch zugleich für das sinnliche Leben der Dichtung eine gewisse Dürre und Armut. Hier scheint nun alles wie befreit. Zum ersten Mal zeigt sich bei Hebbel etwas vom goldenen Ueberfluß: Züge, Wendungen, Bilder, die nicht in strenger Pflicht einem großen Willen, die nur in freier Lust der Schönheit, dem gesteigerten Leben der Gestalt, der Szene dienen wollen. Vom Stein-

werfen im Vorspiel bis zu Chrimhilds Phantasie vom Tierkönig oder zu Dietrichs Erzählung vom Nixenbrunnen, von dem größern Reichtum der Szenenvorstellung bis zur gelegentlich üppigern Entfaltung von Gleichnissen (etwa Gunthers Ausbruch) — es weht freiere Luft herein. Ein Hauch Shakespeareſcher Herrlichkeit ſtreift über Hebbels ſtrenge Welt. Es iſt mehr Liebe zum Sinnlichſchönen, mehr Hingabe zum Einzelleben da. In dieſer im letzten Sinn mißlungenen Rieſenarbeit iſt doch der Künſtler und der Menſch Hebbel zu neuen, reichen, vorher nicht geahnten Möglichkeiten herangereift. Kein großer Abſchluß, aber der Anfang zu einem neuen Hebbel hätten dieſe Nibelungen ſein können — wenn ihm Zeit geblieben wäre!

An eine unbekannte Schauſpielerin, nach einem Operettenabend/ von Chriſtian Morgenſtern

Du ſiehſt jetzt auch vielleicht auf deine Decke,
darunter ſich dein ſchlanker Körper zeichnet,
und ſinnſt dem Rätſel deines Lebens nach . .
Das wilde, wüſte, aufgejagte Treiben
des Abends fiel zuſammen wie ein Schaum,
von dem das Meer zurücktrat ſtumm und tot.
Die Maske liegt, der taube Trödel liegt
verachtet irgendwo, das Auge lächelt
nicht fürder; jener tiefe Leidenszug,
der abends ſchon dein Lächeln abgelöſt,
beherrſcht, verdunkelt nun dein Antlitz ganz . .
Du biſt von denen, Kind, die nicht die Luſt
erregter Augenblicke ſättigt, du willſt mehr.
Ich fühle, wie ſo ſehr noch Kind du biſt,
bereit, ſo ſehr zu lieben noch, zu traun,
und doch erfahren ſchon bis übers Maß
im Weh der Welt . . Wie blickſt du ſeltſam ſtarr;
wie adelte dich Sorge ſchon ſo früh;
daß du mit mir in dieſer Mitternacht
im ſelben einſam großen Sinnen wachſt
und deine edeln ſchmalen Glieder ſich
abzeichnen ſiehſt im Linnen, das ſie deckt,
und fremd zugleich und zärtlich ſie betrachteſt,
dies hingeſtreckte Dich, das ſo viel lacht
und ſo viel weint und noch vor kurzer Friſt
vor andern Menſchen tanzte, ſpielte, ſang —
dies dunkle Dich, das, dunklem Falter gleich,
der Flamme zu mit jedem Nerv ſich ſehnt,
daß es als Pſyche, wie ein Hauch entſchauernd,
an Eros Bruſt auf ewig ſchliefe ein.

Der Prinz von Homburg

Wenn das Kleiſtſche Drama, mit dem Reinhardt die neue Spielzeit ſeines Deutſchen Theaters eröffnet hat, nicht gerade dieſen Titel trüge, ſo wäre von einem ziemlich ungetrübten Kunſtgenuß zu berichten. Als der ‚Prinz von Homburg‘ im Jahre 1821 am wiener Burgtheater aufgeführt wurde, mußte er umgetauft werden, weil Prinzen von Heſſen-Homburg im öſterreichiſchen Heere ſtanden und ihnen keine Todesfurcht angeſonnen werden durfte: das Stück hieß für die zwei Aufführungen, die es unter dem höhniſchen Gelächter eines barbariſchen Publikums erlebte, ‚Die Schlacht bei Fehrbellin‘. Dieſer Name ſtünde auch der Reinhardtſchen Vorſtellung an. Nicht nur, daß die Szenen des Kriegs und aller kriegeriſchen Stimmungen am trefflichſten geraten ſind. Die Vorſtellung hat faſt durchweg einen Zug von jenem alten Preußentum, das in der Schmuckloſigkeit ſeinen ſchönſten Schmuck ſah und nirgends lieber als auf dem Schlachtfeld lebte und ſtarb. „Ins Feld! ins Feld! Zur Schlacht! Zum Sieg! zum Sieg! In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!“ Das war diesmal kein Theatergeſchrei; das brach gewaltig hervor und ſchwoll begeiſternd an. Der ‚Prinz von Homburg‘ iſt ein hiſtoriſches Preußenluſtſpiel, das zur Zeit der Romantik entſtanden iſt. Die Preußenhiſtorie iſt ſelten glücklicher erſchöpft worden. Das romantiſierende Luſtſpiel iſt darüber zu kurz gekommen.

Daß das vielleicht ſchon äußerlich geſchehen iſt, ſoll beileibe nicht beklagt werden. Der hartnäckigen Böswilligkeit, mit der Reinhardt eine Veroperung der Klaſſiker vorgeworfen wird, kann er wahrſcheinlich nur dadurch ein Ende machen, daß er eine Zeitlang des Guten eher zu wenig tut. Wer in den beiden umrahmenden Szenen den herkömmlichen oder doch einen künſtleriſch neuartigen Dekorationsprunk erwartet hat, ſieht ſich enttäuſcht. Das iſt kein Garten, in dem Zikaden zirpen und Nachtviolen lieblich duften. Das Portal des Schloſſes iſt ſo ſehr in den Vordergrund der Bühne gerückt, daß gerade Raum zu einem Stückchen märkſchen Sandes bleibt. Bei der Verteilung des Schlachtplans in einem Saal des Schloſſes wird dann das höfiſche Zeremoniell auf das Notwendigſte beſchränkt (ja, ein überflüſſiger Rieſenſtuhl, vorn links, der höchſtens aus Gründen eines exakten Naturalismus an dieſer Stelle ſtehen müßte, verbirgt ſogar von dem Notwendigſten die Hälfte). Man braucht den ‚Homburg‘ nur einmal in unſerm Schauſpielhaus geſehen zu haben, um ſolche Einfachheit zu würdigen. Dort tobt auch eine ‚richtigere‘ Schlacht: man hört die Geſchütze nicht blos donnern, ſondern ſieht ſie ſogar blitzen, und eine Menge Pulvers ſorgt dafür, daß der Geruchsſinn gleichfalls ſich betätige. Reinhardt gibt die nötigen Kanonenſchüſſe und vertraut im übrigen auf unſre Phantaſie.

Wie er hier der feinere Künstler ist, so ist er in der übernächsten Szene der zuverlässigere Geschichtskenner. Der Intendant der königlichen Schauspiele verwechselt den Großen Kurfürsten mit seinem lebendigen Brotherrn, wenn er dem armen Froben ein schreiend buntes Leichenbegängnis von zwanzig Minuten Länge angedeihen läßt und darum herum ein unübersehbares Volksgewimmel entfaltet. Da wirkt es denn wie eine beleidigende Roheit, daß der Fürst, der dicht hinter diesem ehrenvollen Gepränge auftritt, sich nicht im mindesten um den toten Froben kümmert, sondern ohne jeden Uebergang streng nach dem schuldigen Reiterführer forscht: die Geschichtsfälschung hat unmittelbar eine Kunstfälschung zur Folge. Reinhardt streicht sogar das Volk vor der Kirche, das Kleist ausdrücklich vorschreibt, um den Sarg in militärischer Kargheit desto schneller vorübertragen und den Herrscher lediglich unsentimental, wie er ja auch ist, aber nicht gefühllos erscheinen zu lassen.

Die soldatische Markigkeit also, diese eine Seele des Kleistschen Dramas, hat die Regie in allen Teilen gleichmäßig herausgearbeitet, ohne dabei primitiv zu werden, ohne dieser Markigkeit die spielende Fülle ihres besondern Lebens schuldig zu bleiben. In bewundernswertem Grade hat Reinhardt sein brandenburgisches Kriegsvolk im ganzen und, soweit er konnte, auch im einzelnen gefärbt und abgetönt. Beinahe jede Massenszene hat ihre eigene Musik. Wie der Schlachtbefehl für Fehrbellin ausgegeben wird, das klingt eins, zwei, eins, zwei: der feste und harte Tritt eines Bataillons. Wie sich, während der Schlacht, auf der Anhöhe bei Fehrbellin die Siegesfreude unter den Offizieren ausbreitet und den Prinzen bis zu seiner folgenreichen Tat hinreißt, das hat ganz den befeuernden Rhythmus eines hellschmetternden Fanfarenmarsches. Wie sich tiefste Beklommenheit auf die Kameraden legt, als dem Prinzen der Degen abgenommen wird, das ist gleichsam von einer leisen, langsamen Trauerweise getragen. Wie vollends der zweite Teil des fünften Akts gegliedert und gesteigert ist, das steht auf seine Art in nichts der Kunst eines großen Symphonikers nach, der im Finale die Sonne hinter den Wolken sichtbar werden läßt (Kottwitzens Rede), noch einmal die Themen des ganzen Tongedichts zusammenfaßt (Hohenzollerns Erzählung) und hymnisch, jauchzend endet: Freude, schöner Götterfunken! In Staub mit allen Feinden Brandenburgs! Wenn Reinhardt nämlich nicht mit den Augen inszeniert, dann inszeniert er mit den Ohren. Dieses feinste Gehör hat er aber nicht nur für die Melodien des Lagers und des Feldes. „Das Kriegsgesetz, das weiß ich wohl, soll herrschen, jedoch die lieblichen Gefühle auch." Das Lamentoso, das die Frauen nach der falschen Kunde vom Tode des Kurfürsten anstimmen, hat in seinem schmerzenreichen Auf und Ab eine Modulation, die mich wenigstens ebenso sehr wie durch ihren Gefühlsinhalt durch die Künstlerschaft dessen ergreift,

der sie hervorgerufen hat. Welch einer Bühnenkunst werden wir teilhaftig werden, sobald Reinhardt erst alle großen Schauspieler der andern Berliner Theater beisammen hat! Wenn er einer Vorstellung wie dem ‚Prinzen von Homburg' kritisch gegenübertritt, dann mag er die Zeit kaum erwarten können. Denn die Tonlosigkeit einzelner Strecken und wichtiger Szenen und, was schwerer wiegt, die Unbelebtheit eines ganzen Lebenselements dieser Dichtung ist nicht seine Schuld, sondern die Schuld von Darstellern oder Sprechern, die seinen Intentionen nicht gewachsen sind.

In dieser Dichtung gibt es ja kein Wort, daß nebensächlich wäre. Es müßte also im Grunde für jede kleinste Rolle, selbst für ein paar Sätze eine autoritative Kraft einstehen. Für den Wachtmeister etwa, der mit dem Ruf: „Der Kurfürst lebt!" einen entscheidenden Umschwung der Stimmung herbeiführt, dürfte kein richtiger Schauspieler sich und der Direktion zu schade sein. Hier treten solche Einschnitte nicht mit der nötigen Schärfe heraus. Hier bleiben auch allerhand Kostbarkeiten ungehoben, die beispielsweise am Schauspielhaus aus der Finsternis des Unverständnisses und der Tapeziererästhetik herausleuchteten. Nach Maximilian Ludwigs Sparren und Albert Heines Mörner ist es nicht leicht, den Sprechversuchen der Reinhardtschen Boten zuzuhören. Der Kleistsche Vers hat seine Tücken und verträgt es weder, so geglättet zu werden wie von Herrn von Wintersteins Hohenzollern, noch so zerhackt zu werden wie von Herrn Blümner, der sich für eine historisch ehrwürdige Figur wie den alten Derfflinger ein ausgiebigeres Charakterisierungsmittel einfallen lassen sollte. Soweit das alles aber hinter frühern Verkörperungen zurücksteht, so weit übertrifft das neue weibliche Geschlecht das alte. Die Kurfürstin hatte man bisher überhaupt noch nicht bemerkt. Vielleicht ist sie Kleists blasseste Gestalt. Adele Sandrock gibt ihr mit bester alter Redekunst soviel Haltung und soviel Empfindung, daß diese typische Landesmutter unwillkürlich eine Physiognomie erhält. Ihre Nichte Natalie war bisher als Chef eines Dragonerregiments den Heroinen überantwortet. Es ist eine Wohltat, daß Fräulein Heims nicht mit den Schritten einer Niebesiegten einherwuchtet, dafür aber das Herzchen auf dem rechten Fleck hat, und es ist ein wunderschöner Gedanke des Regisseurs Reinhardt, diese beiden Frauen, wie von ihren Schatten, ständig von einer jungen und einer ältern Hofdame begleitet sein zu lassen, die aneinandergeschmiegt zur Seite stehen und bald mit nassen, bald mit frohen Augen auf die Geschicke ihrer Herrinnen blicken. Ihr unvergleichlich beredterer Gesinnungsgenosse, ein wahrhaft treuer Diener seines Herrn, ist der Obrist Kottwitz. „Du wunderlicher alter Herr!" So spielt ihn Herr Wegener auch: einmal nicht mit dem behaglich breiten, baritonalen Brustton, sondern mit einem Zipperlein, das sich sogar auf die Stimme erstreckt hat, mit

einem Gesicht, das den Ursprung des Zipperleins rötlich wiederstrahlt, mit einem Humor, der Feuchtigkeit, aber nicht minder Gemüt bedeutet. Dieser Kottwitz ist am kräftigsten vom Geist des Preußenlustspiels erfüllt.

Eigentlich sollte das der Kurfürst sein. Denn er ist der Lenker Preußens wie des Lustspiels. Herr Wilhelm Diegelmann aus Frankfurt am Main ist ein äußerlich statuarischer Landesvater, der innerlich niemals in die Siegesallee und selten zu sehr in die Bürgerlichkeit gerät. Im Affekt des Herzens erinnert er, mit seinem leicht umflorten Baß, an Sonnenthal; in der Ruhe des Intellekts an Baumeister, von dem Laube sagte, daß er die besten Sachen unbesehen in die Tasche steckte. Herr Diegelmann hat als Kurfürst ganz dieselbe eminent dramatische Art einer abkürzenden Sachlichkeit, die sich auf keinem Wort, auf keiner Nuance festsetzt. Wenn das überhaupt seine Art ist, so wird es vielleicht nicht viele Rollen geben, die sie so gut vertragen wie dieser Hohenzollernfürst. Wenn es bewußte Charakteristik ist, dann zeugt es von einer nicht alltäglichen schauspielerischen Fähigkeit, wieviel Abwechslung Herr Diegelmann einem solchen angenommenen Ton abzugewinnen vermag. Nicht annähernd so selbstverständlich wirkt dagegen die geistige Ueberlegenheit des Mannes, der es wagen darf, mit dem Leben des Prinzen zu spielen, blos weil er sehen will, „wie weit ers treibt", und sicher ist, ihn durch diese Prüfung zu erziehen. Diese souveränste Heiterkeit ist aber kaum noch eine künstlerische Aufgabe, sondern Gnade der Persönlichkeit. Man hat sie oder hat sie nicht.

Wo sie fehlt, fehlt Kleists Lustspiel die Transparenz. Wo Herr Kayßler den Prinzen spielt, wird es auch seiner Leichtigkeit und seines Glanzes, ja seiner psychologischen Wahrheit beraubt. Die berühmte Szene der Todesfurcht ist nämlich nur dann wahr und erträglich, wenn einem strahlend lebensdurstigen Temperament der Anblick des offenen Grabes, um kleistisch zu reden, das Gefühl verwirrt. Herr Kayßler ist von vornherein ein Grübler, ein Melancholiker, ein Finsterling, dem der Tod ein stets willkommener Gast sein müßte. Er ‚macht' die Sonnigkeit des Wesens, die die Voraussetzung der ganzen Gestalt ist, und ist dadurch gezwungen, auch ihre meisten andern Eigenschaften zu machen. Da er kein Charakteristiker, sondern eine Natur ist, mißlingt es ihm. Von diesem Homburg geht nichts aus; es bleibt alles hinter der Rampe. Er mag Liebe still empfinden und sich von Angst die Eingeweide zerfressen lassen; aber er kann weder diese noch jene stürmisch ausdrücken. Ein solcher Ausdruck und Ausbruch verzerrt sich ihm theatralisch. Dabei wird er selbstverständlich nicht an der Gattung von konventionellen Homburgs gemessen, die Robert Walser in der vorigen Woche hier skizziert hat. Sein Maßstab sind die Leistungen von Kainz und Matkowsky, die an derselben oder an ähnlich wichtiger

Stelle ſich an den gleichen Aufgaben verſucht haben. Dieſen Maßſtab erreicht er nur in den Momenten einer gefaßten Männlichkeit. Das iſt immerhin das Ziel des Prinzen von Homburg. Aber das Ziel iſt ein Punkt, und der Weg iſt eine Linie, und dieſe Linie iſt das Drama. Den Weg, die Linie, das Drama bleibt Herr Kayßler ſchuldig. Reinhardt wird ſich doch endlich darüber klar werden müſſen, wie das Feld ſeines Lieblings begrenzt iſt. Hebbel, Ibſen und Hauptmann haben ihre ſchickſalgezeichneten Jünglinge für ihn gedichtet. Shakeſpeare, Goethe und Kleiſt haben ihre Lebensſieger nicht für ihn gedichtet. Es iſt ſchmerzlich, zu ſagen, aber es iſt nur die Wahrheit, daß Reinhardts ganze hingebende Arbeit zunichte würde vor einem Mann, der inmitten der jammervollſten lebendigen und toten Umgebung für den Prinzen von Homburg eine einzige Eigenſchaft einzuſetzen hätte: Genialität, und daß ſie um ihren vollen Lohn gebracht wird durch einen Mann, der inmitten der geiſtig belebteſten und künſtleriſch ſchönſten Umgebung für den Prinzen eine Eigenſchaft nicht einzuſetzen hat: Genialität.

Wallenſtein als fünfaktiges Trauerſpiel / von Eugen Kilian

Als ein Trauerſpiel in fünf Akten und einem Prolog iſt Wallenſtein von dem Dichter urſprünglich gedacht geweſen. Als fünfaktiges Trauerſpiel nebſt einem Prolog oder Vorſpiel muß das Werk auf unſern Bühnen geſpielt werden, wenn es theatraliſch zu ſeinem Recht gelangen ſoll. Dieſes Trauerſpiel, das in einem Zuge, an einem Theaterabend, nur mit entſprechend früherer Anfangsſtunde, zu ſpielen iſt, muß durch verſtändige Kürzungen einen derartigen Umfang erhalten, daß es die Spieldauer eines großen klaſſiſchen Werkes oder eines Wagnerſchen Tondramas nicht allzu bedeutend überſchreitet.

Es iſt ſehr wohl möglich, das ganze Werk etwa um ein ſtarkes Dritteil ſeines Geſamtumfangs zu verkürzen, ohne daß der Tragödie dadurch ein Schaden geſchieht; vom theatraliſchen Standpunkt wird ſie durch eine ſolche Kürzung, wenn ſie nur in pietätvollen und feinfühligen Händen liegt, ganz bedeutend gewinnen. Von den 7623 Verſen des Geſamtdramas können ungefähr 2900 Verſe geſtrichen werden, es bleibt ein Theaterſtück von etwa 4720 Verſen, das — zwei größere Pauſen mit eingerechnet — bei ökonomiſcher Behandlung des dekorativen Teils in einem Zeitraum von ſechs Stunden mit Leichtigkeit bewältigt werden kann. Damit wäre ein Umfang gewonnen, der die Spieldauer der großen Wagnerſchen Muſikdramen und mancher außergewöhnlichen Verſuche, die man mit ‚Don Karlos‘ und dem erſten Teil von Goethes ‚Fauſt‘ unternommen hat, nicht erheblich überſchreitet.

Man beginne die Vorstellung nach dem Vorbilde Bayreuths und des münchner Prinzregententheaters nachmittags um vier Uhr oder spätestens um fünf Uhr, und man wird in der Lage sein, die Zuschauer nach zehn Uhr, im andern Fall um elf Uhr, zu entlassen. Zwei größere Pausen, etwa nach dem Vorspiel und nach dem dritten Akt der Tragödie, sorgen für die leibliche Restaurierung des Publikums.

Ich treffe mit diesen Vorschlägen in der Hauptsache mit dem zusammen, was schon Karl Werder in seinen Vorlesungen über Schillers Wallenstein (zuerst gehalten 1860—1861, veröffentlicht Berlin 1889) über die Aufführung des Gedichts geäußert hat. Es ist bezeichnend genug für den trägen Schlendergang des deutschen Theaters, daß Werders einleuchtende Vorschläge, die nun seit achtzehn Jahren in dem heute leider vergriffenen Buch einer breitern Oeffentlichkeit vorliegen, noch von keiner einzigen Bühne im Sinne des Verfassers verwirklicht worden sind.

Mit besonderm Nachdruck hat Werder in seinen Vorlesungen auf die Einheit und Unteilbarkeit des Gedichtes hingewiesen, das nur durch „die Rücksicht auf das Zeitmaß unsrer Theaterabende und auf die Ausdauer und Fähigkeit des modernen Publikums im Aufnehmen und Genießen des Spiels — also eine Rücksicht auf Dinge der Gewohnheit, auf Relatives" willkürlich und gewaltsam in zwei ungleiche Hälften zerrissen wurde. „Das Stück ist unteilbar, das ist seine Natur. Als eine in ununterbrochenem Fortgang sich abrollende Katastrophe ist es geboren. Es teilen, heißt: seine Struktur zerreißen, die Katastrophe in zwei Hälften zerschneiden, die Handlung mitten in ihrem Schwunge entzweibrechen; ein Schlag ins Antlitz seiner Form — das ist die Teilung."

Und nur mit dieser Schädigung, so zeigt Werder im folgenden, ist das Stück bisher gespielt worden. Für den Leser ist diese Schädigung weniger verhängnisvoll, denn ihn unterstützt die Phantasie, sie hebt die künstliche Scheidewand auf und stellt die ursprüngliche Kontinuität wieder her. Anders auf der Bühne, wo sich zwischen beide Teile des Dramas ein ganzer Tag dazwischen schiebt.

Auf der Bühne muß deshalb, so folgert Werder mit Recht, die Tragödie nach ihrem ursprünglichen Charakter wieder in ihre Rechte treten; sie muß in einem Zuge gespielt werden, um ein Dritteil ihres Umfangs verkürzt, mit Beseitigung der Trennung in verschiedene Stücke und unter Wiederherstellung der ursprünglich vom Dichter beabsichtigten Gliederung und Akteinteilung.

Ueber diese Gliederung des Gesamtdramas kann hinsichtlich der Hauptpunkte kaum ein Zweifel bestehen. Sie ergibt sich gleichsam von selbst, sobald man das Werk als ein Ganzes ins Auge faßt. Nur in Einzelheiten, so namentlich darin, wie die mittlern Akte gegeneinander abzugrenzen sind, gehen die Meinungen auseinander.

Jeder Zweifel ist ausgeschlossen über den Umfang des ersten Akts, der entsprechend den hinlänglich bekannten ursprünglichen Intentionen des Dichters

die beiden ersten Akte der Piccolomini zu umfassen hat. Er enthält die ganze Exposition, bringt mit der Darlegung der kaiserlichen Forderungen durch Questenberg das erregende Moment und schließt wirkungsvoll mit der scheinbaren Niederlegung des Kommandos durch Wallenstein.

Der zweite Akt zeigt die häuslichen und politischen Intrigen, die den Feldherrn zum Entschluß zu treiben suchen: die Bemühungen der Gräfin Terzky, Max Piccolomini an Thekla zu fesseln, und die Ueberlistung der Generale durch den erschlichenen Revers; zum Schluß das Moment, das die Handlung ins Rollen bringt und die Entscheidung unmittelbar vorbereitet: die Nachricht von der Gefangennahme Sesins. Dieser Akt hat also den dritten, vierten und fünften Akt der Piccolomini zu umfassen. Ihn schon mit dem Bankettakt schließen zu lassen und das Folgende, die nächtliche Unterredung der beiden Piccolomini, in den Anfang des dritten Akts zu verweisen, ist nicht empfehlenswert, selbst wenn der Dichter selbst in seinem ursprünglichen Plan diese Einteilung gewählt haben sollte. Aeußerlich bietet das Bankett sicherlich einen sehr effektvollen theatralischen Abschluß; aber von dem höhern Standpunkt der dramatischen Oekonomie darf erst die folgende Szene, der fünfte Akt der Piccolomini, den zweiten Akt des Gesamtdramas zu Ende führen.

Das Gastmahl der Generale ist in der Struktur des Ganzen, streng genommen, nur eine Episode oder, wenn man will, ein nachträgliches Stück der Exposition. Was für die Handlung im strengsten Sinne notwendig ist, ist nur der Entschluß Illos, sich der Generale durch die Klausel des Reverses zu versichern. Erfährt der Zuschauer im folgenden, daß die List des Generalfeldmarschalls gelungen ist, so ist seine Wißbegierde vollauf befriedigt. Die sichtliche Darstellung des Gastmahls wäre an sich keine Notwendigkeit. Es ist durchaus kein Zufall, daß der Bankettakt in einigen der ältern zusammenziehenden Bearbeitungen **ganz** und gar gestrichen war. Dieser Strich machte der nüchternen Kalkulation jener Bearbeiter über die Oekonomie des Werkes alle Ehre — weniger freilich ihrem künstlerischen Empfinden für die unerreichte Schönheit dieses Akts. Im Gesamtdrama aber darf der zweite Akt nicht mit der, allerdings höchst wirksamen, aber doch nur episodenhaften Szene des Banketts schließen. Der einzig richtige Schlußakkord dieses Akts ist die Nachricht von der Gefangennahme Sesins — das Moment, das die Haupthandlung in energischer Weise weiterführt und zum Höhepunkt im folgenden Akt des Dramas überleitet. Auch theatralisch schließen sich diese drei Akte der Piccolomini vortrefflich zu einem wirksamen Ganzen zusammen; den Mittelpunkt des Akts bildet das glänzende Bild des rauschenden Banketts, das von den beiden intimen Szenen, im Frauengemach einerseits, in Octavios Zimmer anderseits, flankiert wird. Da die Liebesszenen im ersten Drittel des Akts sehr energische Kürzungen verlangen, wächst der Umfang dieses zweiten Akts durchaus nicht über das normale Maß hinaus.

Der dritte Akt des Dramas entspricht genau dem ersten Akt von Wallensteins Tod. Er führt die Handlung auf ihren Höhepunkt: den endgültigen

Abschluß Wallensteins mit den Schweden. An dieser Stelle, also mit Wallensteins Worten: Frohlocke nicht!

Denn eifersüchtig sind des Schicksals Mächte ....

muß der dritte Akt unbedingt schließen. Ihm noch die erste Hälfte des zweiten Akts von Wallensteins Tod, also die Szene zwischen Wallenstein und Max sowie die Traumerzählung, oder den ganzen zweiten Akt anzureihen, wäre wenig angebracht. Der zweite Akt von Wallensteins Tod, der hauptsächlich der Entwicklung des Gegenspiels dient, der Gewinnung Isolanis und Buttlers durch Octavio, gehört schon der Umkehr an und hat deshalb in der Oekonomie des Gesamtdramas seinen Platz im vierten Akt zu finden. Was den Szenen des Gegenspiels vorangeht, die Entsendung Octavios, Wallensteins Unterredung mit Max und die Traumerzählung, ist nur der einleitende Akkord für die Szenen der Umkehr und dient vor allem dazu, den tragischen Kontrast von Octavios Treulosigkeit zu Wallensteins blindem Vertrauen in den Freund in die richtige Beleuchtung zu rücken. Der Höhepunkt des Dramas aber kann nirgends anders liegen als am Ende des ersten Akts, in Wallensteins Entscheidung. Hier also hat auch der Akteinschnitt seinen Platz zu finden. Auch theatralisch würde die bedeutende Wirkung dieses Akts durch die unmittelbare Anreihung der nächstfolgenden Szenen sehr geschwächt werden. Daß dieser dritte Akt in seinem äußern Umfang etwas zurücksteht hinter den übrigen Akten des Gesamtdramas, kommt dabei nicht in Betracht; nicht die Zahl der Verse, sondern der Reichtum des innern Geschehens ist maßgebend und erhebt diesen Akt zum organischen Mittelpunkt in dem Bau des Gesamtwerks.

Der vierte Akt des Dramas hat den zweiten und dritten Akt von Wallensteins Tod zu umfassen: nach dem einleitenden Akkord der Traumerzählung die Machinationen des Gegenspiels, dann der rapide äußere Niedergang des Helden bis zur Trennung von Max Piccolomini. Diesen zweiten und dritten Akt als zwei getrennte Akte, den vierten und fünften des Gesamtdramas, bestehen zu lassen und dieses dafür in sechs Akte zu gliedern: dafür liegt keine Notwendigkeit vor. Beide Akte gehören der Umkehr an und fügen sich auch theatralisch vortrefflich zu einem geschlossenen Ganzen zusammen.

Gegen diese Anordnung könnte nur der eine Einwand erhoben werden: daß sie mit der chronologischen Anlage des Werkes insofern nicht zu vereinigen sei, als nun mitten im vierten Akt ein Wechsel des Tags eintrete. Das ganze Werk spielt sich bekanntlich innerhalb des Zeitraums von vier Tagen ab. Das Lager und die Piccolomini nehmen den ersten Tag in Anspruch, wobei deren fünfter Akt in die nächtlichen Morgenstunden des zweiten Tags hineinragt; der erste und zweite Akt von Wallensteins Tod fallen auf den zweiten Tag, der dritte Akt auf den dritten, der vierte und fünfte auf den Abend des vierten Tags. Im Gesamtdrama gestaltet sich die chronologische Anordnung derart, daß das Vorspiel und die beiden ersten Akte dem ersten Tag, der dritte und die erste Hälfte des vierten dem zweiten, dessen zweite

Hälfte dem dritten und der fünfte Akt dem vierten Tag zufallen. Der hierdurch bedingte Wechsel des Tags innerhalb des vierten Akts ist bei der Aufführung indessen in keiner Weise störend. Dem ungelehrten Zuschauer kommt die eigentümliche Chronologie der Tragödie überhaupt nicht zum Bewußtsein. Er hat am Schluß der Vorstellung das Gefühl, daß er eine ganze Welt durchlebt und einen langen Zeitraum durchschritten hat. Der ungelehrte Zuschauer wird zunächst einigermaßen erstaunt sein, wenn man ihm mitteilt, daß die Handlung, deren Zeuge er war, nicht mehr als vier Tage in Anspruch nahm. Dieses Resultat wird erst durch den nüchtern nachprüfenden und nachrechnenden Verstand gewonnen. Das ist eben die charakteristische Eigenheit bei der Behandlung der Zeit in Schillers Dramen, daß sie in dem Zuschauer durch den Reichtum des äußern und innern Geschehens die Täuschung erweckt, als habe er weite Zeiträume durchlebt, während die Vorgänge tatsächlich so gruppiert und zusammengedrängt sind, daß sie nicht mehr als wenige Tage in Anspruch nehmen. Da der Zuschauer sich über die wirkliche chronologische Folge der Ereignisse, falls er nicht mit der kritischen Sonde des Philologen bewaffnet ist, im unklaren bleibt und nur die pragmatische Folge der Vorgänge im Auge behält, ist es für ihn völlig gleichgültig, ob sich der Wechsel des Tags innerhalb des Aktes bei einer Verwandlung oder in dem Zwischenraum zwischen zwei Akten vollzieht. Für die Gliederung der Akte aber ist nicht die äußerliche Chronologie sondern die innerliche Zusammengehörigkeit der Vorgänge und ihre Stellung und Bedeutung im Bau des Dramas entscheidend. Von diesem Gesichtspunkt aus ist der Akteinschnitt zwischen dem dritten und vierten Akt hinter den ersten Akt von Wallensteins Tod zu legen, wogegen dessen zweiter und dritter Akt zu einem Ganzen zusammenzufassen sind.

Der fünfte Akt der Tragödie entspricht — darüber kann natürlich keine Meinungsverschiedenheit herrschen — den beiden letzten Akten von Wallensteins Tod. Er bringt die Katastrophe, den Untergang des Helden und das lyrische Nachspiel der Liebeshandlung in dem Botenbericht des schwedischen Hauptmanns und Theklas Entschluß zur Flucht.

Die Szene Buttlers mit Deveroux und Macdonald in diesem letzten Akt möchte Werder bei einer zusammenhängenden Aufführung des Gesamtdramas getilgt wissen. Er kann sich hierin mit einem gewissen Recht auf das Urteil Tiecks berufen, der trotz seiner allzu schroffen Ablehnung dieser Szene darin doch das Richtige sagt, daß „hier gegen den Schluß ein so geringer und dünner Ton anklingt, wie keiner im ganzen Gedicht". Gewiß ist die Szene an sich betrachtet nicht ohne starken dichterischen Reiz und enthält — neben weniger Gelungenem — eine Reihe vortrefflicher, sehr charakteristischer Züge. Aber im Zusammenhang des Werkes, an der Stelle, wo sie steht, ist sie, wie Werder mit Recht betont, nicht nur entbehrlich, sondern sie hält auf und schädigt den Gesamteindruck. Auf Theklas Ende und Flucht darf nur eins folgen: das Ende Wallensteins; jede Zwischenhandlung ist hier von Uebel.

Der Verzicht auf diese Szene ist auch deshalb anzuraten, da sie nur dann auf der Bühne zur Geltung kommt, wenn für die beiden Hauptleute, was unter normalen Verhältnissen niemals oder nur äußerst selten der Fall ist, erste darstellerische Kräfte zur Verfügung stehen. Auf alle Fälle aber gewinnt der fünfte Akt der Tragödie an Einheit und Geschlossenheit.

Die Vorteile, die eine derartige, nach dem ursprünglichen Plan des Werkes geordnete Aufführung des ganzen Dramas in einem Zuge gegenüber der beliebten Zweiteilung der Tragödie bietet, sind unermeßlich. Jetzt erst wird der niemals genug zu bewundernde Aufbau des gewaltigen Werkes zur klaren Anschauung kommen, jetzt erst wird die Tragödie, die bis dahin mehr oder minder nur in ihren einzelnen Teilen gewirkt hat, in ihrer dramatischen Ganzheit wirken und ihre eminenten dramatischen und theatralischen Vorzüge in unverminderter Leuchtkraft erglänzen lassen. An Stelle des elfaktigen Werkes, das am Punkt der höchsten dramatischen Spannung in zwei ungleiche und unorganische Hälften auseinanderklafft, das in jeder dieser beiden Hälften durch den bei zahlreichen Verwandlungen und Aktpausen sich herabsenkenden Vorhang in eine Menge größerer und kleinerer Stücke zerhackt wird, tritt die von dem herrlichen Vorspiel eingeleitete und nach dem ursprünglichen Plan des Dichters in fünf gewaltige Akte gegliederte Tragödie. Daß diese Gliederung des Werkes bei der Aufführung klar und scharf zur Anschauung käme, müßte die erste und wichtigste Sorge für die künstlerische Leitung sein. Die ganze dekorative Einrichtung müßte unter Verzicht auf allen kleinlichen und umständlichen modernen Ausstattungsprunk in erster Linie darauf bedacht sein, daß sämtliche Verwandlungen innerhalb des Akts mit Blitzesschnelle vollzogen werden können. Wenn irgend möglich, müßte die offene Verwandlung in ihre Rechte treten, so daß sich die Anwendung des Vorhangs ausschließlich auf die Aktschlüsse beschränken kann.

Die szenische Anordnung des Gesamtdramas würde sich nach alledem in folgender Weise zu gestalten haben:

Vorspiel = Wallensteins Lager:

Erster Akt:

1. Saal auf dem Rathause zu Pilsen = Piccolomini I
2. Saal beim Herzog von Friedland = P. II

Zweiter Akt:

1. Ein Zimmer = P. III
2. Bankettsaal = P. IV
3. Ein Zimmer in Piccolominis Wohnung = P. V

Dritter Akt:

Ein Zimmer zu astrologischen Arbeiten eingerichtet = Wallensteins Tod I

Vierter Akt:

1. Ein Zimmer bei Wallenstein = W. T. II, 1—3
2. Ein Zimmer in Piccolominis Wohnung = W. T. II, 4—7
3. Zimmer wie zu Anfang des Akts = W. T. III, 4—11, 14—23

Fünfter Akt:

1. In des Bürgermeisters Hause zu Eger = W. T. IV, 1—8
2. Ein Zimmer bei der Herzogin = W. T. IV, 9—14
3. Saal mit Galerie = W. T. V, 3—12

Einfach und übersichtlich, machtvoll und groß erhebt sich nun der Prachtbau der Tragödie vor den Augen des Zuschauers. An Stelle der zerstückelten Teile, die ihm gewohnterweise auf der Bühne gezeigt wurden, tritt ihm das einheitliche und festgefügte Drama entgegen, in der Fassung etwa, wie es ursprünglich vor dem geistigen Auge des Dichters stand.

Das stark gekürzte zweite Kapitel aus einem Buch, das den Titel führt: Schillers Wallenstein auf der Bühne, Beiträge zum Problem der Aufführung und Inszenierung des Gedichts, und bei Georg Müller in München erscheint. Kilian, der frühere Regisseur des karlsruher Hoftheaters, gibt damit ein Seitenstück zu seiner Schrift: Goethes Faust auf der Bühne (Georg Müller, München, 1906). Er ist der berechtigten Meinung, daß das Problem der Wallenstein-Aufführung bis jetzt noch keine befriedigende Lösung gefunden hat. „Wohl liegt," sagt er im Vorwort, „die Sache bei Wallenstein in einem Hauptpunkt völlig anders als bei Götz von Berlichingen, Don Carlos und Faust: Wallenstein ist ein durchaus bühnengerechtes Drama, er ist für die Bühne gedacht, er bedarf, abgesehen von einigen Kürzungen, keiner besondern Veränderung oder Einrichtung, um eine starke Bühnenwirkung auszuüben. Er ist nicht wie Faust ein Buchdrama, er leidet nicht wie Götz an einer untheatralischen und epischen äußern Form, er entzieht sich nicht wie Don Carlos, sofern man an der endgültig vom Dichter ihm gegebenen dreiteiligen Fassung festhält, durch einen übergroßen Umfang den normalen Bedingungen des Theaters. Trotzdem wurde die Aufgabe einer wirklich befriedigenden Aufführung des gesamten Gedichts bis jetzt noch nicht gelöst — auch da nicht, wo man der Lösung dieser Aufgabe am nächsten kam: durch Aufführung der drei Stücke an zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Abenden oder durch ihre Aufführung an einem Tage. Auch die würdige Aufführung von Schillers Wallenstein ist trotz manchen rühmlichen Anläufen bis jetzt noch ein ungelöstes dramaturgisches Problem geblieben." Wie dieses Problem zu lösen sei, wie weit dabei mit verjährten Traditionen in der Bühnengeschichte und mit erstarrten Dogmen in der ästhetischen Betrachtung des Gedichtes gebrochen werden müsse, das hat Kilian in seinem Buche darzutun gesucht und überzeugend dargetan. Kein Theater, an dem künstlerisch ernsthaft gearbeitet wird, und dessen Mittel dieser Riesenaufgabe gewachsen sind, dürfte an Kilians Vorschlägen vorübergehen, und jedes sollte sich den fünfaktigen Wallenstein zu eigen machen.

Die rote Tapete/ von Hans Warbeck

Am Weidendamm in Berlin steht ein Haus, das vor nun zwei Jahren gebaut wurde, um ein andres, graues Haus, das ganz in der Nähe liegt, zu ergänzen und im nötigen Fall auch zu ersetzen. Hochauf, mit drollig verschnörkelter Fassade, ragt der schmale Bau. Im mystischen

Halbdunkel, von einer versteckten Lichtquelle geheimnisvoll erhellt, ruht der mit einer grau-grünen Tapete bespannte Innenraum. Hier saß man im letzten und vorletzten Winter in olivfarbigen Plüsch-Rundsesseln und sah verzaubert die merkwürdigsten Dinge. Werke, die irgend ein verquerer Kopf in der Einsamkeit ausgeheckt hatte und nun mit zitternden Händen vor die erbarmungslose Oeffentlichkeit trug. Dann wieder Stücke großer Meister, die aus einem verborgenen Grunde im Dunkel geblieben waren. Endlich gangbare, längst zum Allgemeingut degradierte Artikel, die auf ihrem langen Weg über die Bühnen Reiz und Farbe ihres Gewandes abgestreift hatten. Immer aber waren es Schöpfungen von Wert und Eigenart, von denen man sagen konnte: Um ihretwegen lohnte es sich, ein Haus zu bauen. Dazu erschienen sie in einer Inszenierung, wie man sie an der Spree noch nicht geschaut hatte. Die Menschen, vom ersten Solisten bis zum letzten Choristen, bewegten sich mit ausgesuchter Kunst, dabei mit vollendeter Natürlichkeit. Und das vor einem szenischen Bild, das durch die Selbständigkeit der Erfindung, den Schmelz der Farben und den Geschmack des Arrangements die Sinne berückte. Da war durch echte Bäume und Portale die denkbar mögliche Natürlichkeit erreicht. Die malerischen Erscheinungen waren mit den dramatischen Vorgängen in vollkommenste Uebereinstimmung gebracht. Wenn der Sinn der Handlung ausgesprochene Finsternis verlangte, so war man resolut dunkel, wie man sich nicht scheute, einen Bauer ganz einfach mit dreckigen Stiefeln auf dem zerzausten Rasenboden herumtrampeln zu lassen. Aber — o Wunder oder vielmehr nicht o Wunder — die Sache ging nicht. Die paar Intellektuellen, die in Berlin herumlaufen, füllen das Theater knapp bei der Premiere, haben außerdem die verständliche, aber für den Theaterkassierer höchst unangenehme Eigenschaft, für den Erwerb eines Billetts niemals ins Portemonnaie greifen zu wollen. Blieb die breite Masse, die sich über das Haus am Weidendamm sittlich entrüstete. „Was," so rief man laut aus, „versteckte Lichtquelle? Da kann man ja unsre Brillantenboutons und weißen Westen nicht sehen!" „Was," so protestierte der andre Teil, „grüne Tapeten? Da kommen ja die entblößten Büsten unsrer Frauen, die uns so viel Geld kosten, nicht zur Geltung! „Was," so zeterte der Rest, „kein Foyer und zwischen den Rängen keine Verbindung? Wo soll man da seine Brötchen essen und die neusten Kurse besprechen?" Also — „auf ins Metropol!" So schloß die Saison mit einem großen Fragezeichen und noch größerm Defizit.

Dieses also beschriebene Haus, in dem auch der minder begabte Leser der „Schaubühne" — den es natürlich garnicht gibt — längst die Komische Oper erraten hat, öffnet jetzt von neuem seine Pforten, und — o himmlischer Schreck — alles ist verändert. Die Garderoben und der Zuschauerraum erstrahlen in impertinenter Helle. Ueberall im Zuschauerraum, unter den Rängen und in den Logen, sind modische Lichtkörper angebracht, die die entlegensten Winkel durchleuchten. Vor allem: an den Wänden klebt eine

knallrote, gestreifte Tapete — es sieht aus, wie in einem Weinsalon. „Herrlich", flüstern verzückt die dekolletierten Damen und Dämchen auf hohem Balkon, „jetzt sieht man doch was! Was kostet Ihre Perlenschnur? Zehntausend Mark? Das habe ich gleich gesehen!" Aber — die rote Tapete ist nicht nur eine einfache Tapete, wie ein Schafskopf ein einfacher Schafskopf ist. Es ist eine Tapete mit Hintersinn, eine Tapete mit dem jetzt so beliebten doppelten Boden. Sie symbolisiert den neuen Geist, der mit Beginn der Saison in die Komische Oper eingezogen ist. Kein Maler, der die Entwürfe geliefert hat, steht mehr auf dem Zettel: für die Dekorationen zeichnet die sonst sehr tüchtige und ehrenwerte Firma Georg Hartwig & Co. allein verantwortlich. Kein natürlicher Baum mit echtem Laub täuscht mehr die Wirklichkeit vor: glatt auf Leinewand gepinselt hängen Rüstern, Wirtshaus und Kirche. Im dritten Akt der Oper ist sogar ein altes Zimmer aus ‚Don Pasquale' verwendet, und auf der Bühne ist es immer hübsch hell, auch wenn die Situation die Nacht verlangt. Die rote Tapete hat gesiegt! Am nachdrücklichsten in dem Werk selbst, das man einstudiert hat, in Massenets ‚Werther'. Massenet — einer der beiden französischen Meister, die beim Monte-Carlo-Rummel vom deutschen Kaiser ausgezeichnet wurden — kommt in diesem Winter im königlichen Opernhaus mit der alten ‚Hérodiade' und der neuen ‚Thereſe' zu Worte. Dann wird einiges über ihn zu sagen sein, sofern sein kleines, beschränktes, im ewigen Einerlei sich wiederholendes Talent eine tiefergehende Analyse verträgt. Die beiden ersten Akte des ‚Werther' gehören, wenn auch nicht zum Besten, so doch zum Hörenswertesten, was Massenet geschrieben hat. Bewunderungswürdig ist namentlich die taschenspielermäßige Geschicklichkeit, mit der er aus der stets sich gleich bleibenden Konstellation — der tränenselige Werther zwischen der weichen Lotte und dem korrekten Albert — immer neues Leben und neue Farbe gewinnt. Die rein melodische Erfindung, die nie Massenets starke Seite ist, fließt diesmal besonders dünn: die lyrischen Höhepunkte — Werthers Auftritt, seine Aussprache mit Lotte und seine Resignation — ragen nur darum aus dem süßlich-stagnierenden Ganzen heraus, weil ihre Umgebung eben so unsagbar flach ist. Dagegen ist die Mache wieder sehr fein und delikat — mit Vergnügen lauscht man dem klangschönen, farbenreichen Orchester und dem noblen, durchsichtigen Satz. Im dritten Akt ist Massenet von allen guten Geistern verlassen. Die hartnäckige Wiederholung des Liebesthemas aus dem ersten Akt wirklich ärmlich, das Orchester verliert seine schöne, verständliche Sprache, die Stimmen bewegen sich in affektierten Exklamationen, die Gefühl und Leidenschaft vortäuschen sollen. Hier ist der Komponist auch von seinen Textdichtern, die sonst keine künstlerische, aber doch wenigstens im theaterüblichen Sinne brauchbare Dreimännerarbeit geliefert haben, verraten. Der von Ludwig Mantler mit gewohnter Meisterschaft verkörperte Amtmann verschwindet ganz, und Albert befindet sich stets auf Reisen. Offenbar wollte Massenet damit die häufige Abwesenheit seines Talents andeuten.

Zum Glück ist bei der Einführung der roten Tapete in die Räume der

Komiſchen Oper auch noch ein Teil der alten grünen ſtehen geblieben. Das findet ſeinen Ausdruck in der muſikaliſch ganz ausgezeichneten, ſichern und belebten Aufführung. Als Werther ſteht Franz Naval, der Flüchtling aus der Königlichen Oper, im Vordergrund. Am Opernplatz durch die Rieſenmaße des Hauſes gezwungen, ſein ſchönes, edles, vornehm gebildetes Organ zu forcieren, findet er hier am Weidendamm einen ſeinen ſtimmlichen Mitteln konformen Raum. Da er zudem inzwiſchen gelernt hat, auf der Bühne ſich natürlich und zwanglos zu bewegen und die dramatiſchen Vorgänge auf ſeinem plaſtiſchen Antlitz ſich treulich wiederſpiegeln zu laſſen, ſo iſt der Genuß ein vollkommener. Leicht und ungezwungen iſt ſein erſter Auftritt, edel und voll ungeſuchter Anmut ſeine Begegnung mit Lotte, rührend und herzbeklemmend ſein Abſchied von der ſtill Geliebten, wuchtig und voll tragiſcher Größe ſein Liebesſchmerz beim Wiederſehen zum Weihnachtsfeſt. Wenn er in der Sterbeſzene einmal dicht daran iſt, ſich zu übernehmen, ſo iſt er nicht ſchuld, ſondern allein Maſſenet, der hier den Mangel an echter Empfindung durch brutalen Lärm erſetzt. Von Fräulein Lola Artôt de Padilla hätte ich mir eine farbenreichere Lotte verſprochen. Blond und etwas nüchtern, wie ihre Ringellocken, blieb ſie auch in Spiel und Geſang. Sie ſollte zu ihrem ſüßen Madonnengeſichtchen ſtets in Haar und Hut eine dunkle Umrahmung ſchaffen. Als Micaëla, zum Beiſpiel, in ‚Carmen‘ war ſie ein vollendetes Porträt. Auch der treffliche Egenieff ging nicht recht aus ſich heraus. Für einen Mann, der immer nur kommt, um gleich wieder abzureiſen, hatte er allerdings noch erſtaunliche Nuancen. Das Publikum klaſchte der roten Tapete begeiſtert Beifall. Wir andern aber halten uns lieber an die — grüne . . .

Kasperletheater

‚Der Dramaturg‘

(‚Zum Niedergang des Dramas‘)

Es iſt entſchieden eine auffallende Erſcheinung im künſtleriſchen Leben Deutſchlands, daß, während überall reiches Wirken ſich regt und ſehr bemerkenswerte, zum Teil hochbedeutende künſtleriſche Werte geſchaffen werden, Es muß bei der bemerkenswerten Entwicklung auf allen Gebieten der Kunſt rings umher auffallen, daß gerade in derjenigen Kunſt, für die man unſrer, den unfruchtbaren Idealen abgeneigten Zeit am meiſten Ver-

auf dem Gebiete der dramatischen Kunst Stillstand und Rückschritt eingetreten ist. Kein junges Talent erscheint auf der Bildfläche, kein ‚neuer Mann', und dabei geht schon aus praktischen Erwägungen das Streben aller jungen Talente zum Bühnenlicht. Da wird man am leichtesten bekannt, da winken Ruhm und — Geld! Und im ganzen großen deutschen Dichterwalde kein frischer Hauch, nicht die Spur eines entwicklungsfähigen dramatischen Talents — sollten jetzt wirklich die Lebensbedingungen für solche Talente so ungünstig sein? Ist unsre Zeit nicht reich an Problemen und Ereignissen, welche die dramatischen Kräfte und Fähigkeiten wecken müßten? Man geht vielleicht nicht fehl, wenn man den Niedergang der dramatischen Produktion ein wenig mit der an allen Theatern üblichen Anstellung von Dramaturgen in Verbindung bringt. Jeder Dramatiker weiß, daß sein Stück, das er einreicht, als erste und wichtigste Instanz den Dramaturgen passiert; erst wenn er dieses Kap der guten Hoffnung umschifft hat, kann er hoffen, daß der Theaterdirektor oder Intendant es liest — um diese erste Instanz zu umgehen, dazu müßte man schon den Papst zum Vetter haben, und selbst dann ist es schwierig. Unmöglich ist es schlechthin, ohne Zustimmung des Dramaturgen eine Aufführung zu erzielen bei den Theatern, die ihrer rechtlichen Natur nach Gesellschaften oder Aktiengesellschaften sind — hier wird der Direktor aus naheliegenden Gründen niemals ohne seinen Dramaturgen handeln.

Was sind nun Dramaturgen im allgemeinen für Leute? In den meisten Fällen sind sie selbst Literaten, deren produktive Kraft oft nicht ausreichend war, sie zu ernähren, verbitterte Naturen, die nun den Weg der Kritik eingeschlagen haben. Verbitterung ständnis erwarten sollte, ein Stillstand und Rückschritt eingetreten ist: in der Kochkunst. Junggesellen, die in Bierpalästen und Weinhäusern ihr Dasein fristen, Ehemänner, die was Gutes in Ruhe schmausen mögen, sowie die emsigen Geschäftsreisenden an der Table d'hôte, sie alle seufzen unter dem ewigen Einerlei, und selbst die ältesten Gourmands können sich nicht erinnern, in ihrem Leben endlich einmal einen frisch entdeckten Fisch oder ein bisher nicht genügend gewürdigtes Schalen- oder Scherentier von einer neuen Seite kennen gelernt zu haben. Woran liegt das? Lehrt man nicht schon in allen Töchterschulen das neue Evangelium der Küchenchemie? Hat der Hinweis auf neue Absatzgebiete für heiratsfähige Jungfrauen in den Kolonien noch immer nicht die Scharen der männerfeindlichen Frauenbewegung gelichtet? Ach, ich fürchte, der wahre Grund liegt viel tiefer, und wir müssen das Uebel an der Wurzel fassen. Der Feind einer fortschrittlichen Kochkunst ist — die Köchin!

Was sind nun Köchinnen im allgemeinen für Leute? Sie gehören meist dem weiblichen Geschlecht an — das gibt uns den Schlüssel. Führt er zu den Müttern? Das ist des Pudels Kern: das eben sind sie nicht!! Ob jung, ob alt, sie fühlen sich zur Unfruchtbarkeit verurteilt, weil sie immer kochen müssen, was andre genießen, weil ihre produktive Kraft nicht ausreichend war, sich selbst mit dem zu ernähren, was sie nun für andre kochen. Ist es da ein Wunder, daß sie verbittert sind? Von jungen Köchinnen sagt man, daß sie, verliebt, das nur bei richtigem Maß so wohltätige Salz allzu reichlich verwenden. Aeltere Köchinnen aber, wer wüßte das nicht, sind verbittert! Verbitterung schließt aber ein objektives Urteil aus, Verbitterung hat kein

schließt aber ein objektives Urteil aus, Verbitterung kann Schönheit nie erkennen und begreifen, und schließlich das Bedenklichste: Verbitterung hat einen Stachel, der sich stets gegen das reiche, aufstrebende Leben richtet.

Nur allzu leicht wird darum so ein verbitterter Halbliterat, der nur Dramaturg ist, da, wo er die überlegene Kraft eines jungen Talents wittert, das Manuskript beiseite legen — aber solch ein ad acta-Legen kann ein Verbrechen gegen den Künstler und gegen eine Nation sein! Sehr häufig sind auch die Dramaturgen Philologen, die sich dieser freiern und ganz einträglichen Beschäftigung widmen, aber auch Philologen sind für diesen Beruf sehr wenig geeignet. Zum Amte des Dramaturgen bedarf es eines künstlerischen, impulsiven Temperaments; ein doktrinärer, mehr oder weniger pedantischer und vom Autoritätsglauben befangener Philologe wird nur in den seltensten Fällen diese Eigenschaften besitzen.

Dramaturg sein heißt Mäcen sein, heißt das Schöne suchen und wollen — Dramaturg muß der Theaterdirektor oder Intendant selbst sein, und er muß zu dem Zwecke organisatorische, kaufmännische und künstlerische Fähigkeiten in seiner Person vereinigen. Das Ideal wird schwer zu erreichen sein, wie alle Ideale, jedenfalls sollte aber der Leiter eines Theaters seinen Dramaturgen kontrollieren und sich hier und da durch das Lesen der eingereichten und vom Dramaturgen abgelehnten Arbeiten vom Wollen und Können des Dramaturgen überzeugen. Mit der heutigen Stellung und Macht des Dramaturgen muß gebrochen werden, wenn nicht der Stillstand in der dramatischen Produktion, der einen Rückschritt bedeutet, ein dauernder werden soll."

H. J. im Berliner Tageblatt

Maß für das, was gut und nützlich ist, und schließlich das Bedenklichste: Verbitterung hat einen Stachel, der sich stets gegen das reiche, aufstrebende Leben richtet.

Wie wollt ihr das Heil von den Unfruchtbaren erwarten? Sie stehen in der feurigen Glut und müssen im Schweiße ihres Angesichts das Brot — nicht essen, sondern backen! Ihre Wangen färben sich, aber nicht in holdem Liebesspiel, ihre Bäuche runden sich, aber sie gebären nicht. Sehr häufig sind auch die Köchinnen Witwen, zum Teil solche, die bessere Tage gesehen. Kann es da wundernehmen, daß ihr Beruf sie gegen das Geschick verbittert? Oft genug ist es in modernen Dramen und Romanen, in sensationellen Broschüren und aufregenden Gerichtsverhandlungen dargetan worden, daß sexuelle Vereinsamung den Charakter verdirbt! Bedarf es weiterer Beweise, daß die Anstellung von Köchinnen der Kochkunst schädlich ist? Zu diesem Amte bedarf es eines sorglichen, mütterlichen Gemüts. Kochen heißt: das tierische Verlangen des Menschen nach Fraß auf eine höhere Kulturstufe heben, heißt das Nervensystem des Genießenden für die höhern Aufgaben des Daseins empfänglich machen; Kochen muß daher als eine der wichtigsten Funktionen anerkannt und entsprechend bezahlt werden. Es müssen Oberköche angestellt werden, nicht viele, die den Brei verderben, sondern einer — möglichst der, der ihn selbst erfunden hat, damit ihm keiner das Konzept — ich wollte sagen: das Rezept verdirbt. Mindestens aber sollte er die Köchinnen kontrollieren dürfen, um sich selbst von ihrem Wollen und Können zu überzeugen. Mit der heutigen Stellung und Macht der Köchin muß gebrochen werden, wenn nicht die Verdauungsstörungen zu einem Nationalübel werden sollen.

Marsyas

Rundschau

Rheinische Thalia

Wenn man von München an den Rhein spaziert, von Wien oder einer andern Satrapie der geistigen Menschheit, unbefangen und froher Erwartungen voll, so erlebt man, den kühlen Strom hinabfahrend, unweit Caub den ersten Sturz aus den milden Himmeln der Landschaft. Denn hier nimmt die unentwegte deutsche Männerbrust plötzlich Front gegen den Felsen Lurlei, dreißig Bourgeois-Rachen springen auf, und brühwarm entströmt den Sicherheitsventilen der Sentimentalität die sanfte Weise von dem ‚Märchen aus uralten Zeiten'. Schade, daß man seiner Zeit nicht, wie angeregt, eine Zementpuppe oben auf den Hang gesetzt, die mit güldenem Kamm ihre Sandsteinlocken kämmt. Sie wäre das sichtbare Symbol jener Großmacht gewesen, die auf den Rheindampfern und einigen andern Tanzböden der Oeffentlichkeit den Ton angibt: jenes gefühlsklebrigen Philistertums, von dem der berüchtigte kölner Karneval die besondere Note empfängt, und die Muse, wo sie schüchtern hintritt, den derbsten Puff.

Die Legende von dem Humor der Kölner muß historische Grundlagen haben, die weit zurückliegen. Die Lebensäußerungen der gegenwärtigen Generation rechtfertigen diesen Ruhm nur wenig. Kaum besser ist es um das sogenannte ‚Musikalischsein' bestellt, auf das man sich der Provinz gegenüber Erkleckliches zugute tut. Es sei denn, man nimmt den offiziellen Musikklüngel, der an Erhabenheit des Umfangs allerdings seinesgleichen sucht, als Dokument besonderer apolliniſcher Begabung. Man läßt hier, wenns beliebt, Willy Burmester vor zehn Personen geigen und wirft Fräulein Dulió (‚das traute Kind unsrer Stadt') mit Lorbeerkränzen tot. Ueberhaupt stehen die Privatgenies zu Köln in gutem Futter. Ich kann stubenreinen Denkern und Dichtern, denen es anderswo am Beifall der Tanten gebricht, dieses Gelände empfehlen.

Der uralte kölnische Bürgeradel, dem gewaltige Mittel zur Verfügung stünden, unterhält zur Kunst leider nur dünne, platonische Beziehungen und beschränkt sein Mäzenatentum mit ferner Geste auf Museumsschenkungen und ähnliche, von empfindsamen Knopflöchern angeregte symbolische Handlungen. So bildet das Bebrüten der Kunsteier zumeist den Sport von Damen, denen es nicht an Eitelkeit noch frommem Willen mangelt, doch sonst an vielem, was man wünschen mag. Nicht ohne Frösteln denk ich an jene Gute zurück, die, liebem Rate folgend, in ihrer Villa auch eine wunderschöne Bibliothek anlegte, und, da es noch an einigen Bänden fehlte, in der Offizin des Herrn N. anderthalb Meter grüne Klassiker bestellte . . .

Der Kunstbühne wurde es hier immer schwer gemacht, besser zu sein, als ihr Publikum. Man kann sie nun einmal nicht an ästhetischen Ketten in die Luft hängen, und sie muß ihre Wurzeln in den Boden schlagen, auf dem sie steht. Die vielen Varietes sind allabendlich überfüllt. Im Schauspielhaus inszeniert Martersteig für ein bescheidenes Fähnlein von Kunstfreundlichen Hebbels ‚Maria Magdalena', des Takeda

Izumo ‚Terakoya' und Scholzens ‚Juden von Konstanz', der es erfreulicherweise auf zehn Aufführungen gebracht hat. Der Snobismus selbst dieser kleinen Gemeinde kommt in der Einrichtung zum Ausdruck, welche die Direktion, einer Notwendigkeit gehorchend, hat schaffen müssen, und die den häßlichen Namen Novitätenabonnement führt. Es garantiert den Teilnehmern ein bestimmtes Maß von Neuheiten der dramatischen Branche. Wehe, wenn es weniger hält, als es versprochen! Das Schauspiel besucht man gewissermaßen honoris causa und im Hausrock. Toilette macht man für die Oper. Damit ist es wie in vielen andern deutschen Städten. Musik geht eben lieblich ein, und im Schauspiel muß man ein bischen mitdenken. In der kommenden Spielzeit probiert Marterſteig ein für Köln neues erzieherisches Mittel. Die Opernabonnenten bekommen die Plätze nur, wenn sie gleichzeitig eine Anzahl Schauspielabende belegen. Wie böse Kinder, so die Süßspeise nur dann kriegen, wenn sie auch brav Süppchen essen. Sieht man von den Einzelwesen ab, die durch alle Stände wie Edelsteine in den Basalt der Massen eingesprengt sind, so kommt noch jene theaterhungrige breite Unterschicht in Betracht, welche die unerschwinglichen Eintrittspreise dem Schauspielhaus fernhalten. Volkstümliche Abende zu niedersten Sätzen haben da Segensreiches gewirkt; vielen kleinen Leuten große Freude gebracht, und den Schauspielern die köstliche Resonanz ausverkaufter Häuser.

Die Darsteller sind gut. Einige haben sogar Talent. Die wichtigsten Uraufführungen wurden im Laufe des Jahres in diesen Blättern gewürdigt. Zuletzt gabs noch den ‚Hulla', einen Lustspielhomunkulus aus einer orientalischen Retorte von Paul Ernst. Seit Jahren sehen wir diesen gelehrten Dichter sich mit der Emsigkeit eines Alchimisten an seinen Stil-Flaschen mühen, um die Goldkörner des Humors zu destillieren. Im ‚Hulla' war er weniger glücklich als früher und hat nur einen Niederschlag von Kupfer erzielt. Das ist schade. Im Bagdad der großen Kalifen, wo die Weisen von Harun al Raschids Art nicht zu den Einzelerscheinungen gehörten, war gewiß auch kein Mangel an bedeutenden Narren, an lustigen Subjekten, mit denen, wüßte man sie einzufangen, ein Dutzend Lustspiele würde bevölkert werden können. Unter einem Hulla hat man jenes bezahlte Individuum zu verstehen, das die geschiedene Mohammedanerin behufs Eingehung einer Scheinehe engagiert, sofern sie wieder in die Arme des angestammten Gatten zurückkehren will, der in diesem märchenhaften Lande die Möglichkeit besitzt, sein Weib durch ein einfaches: „Ich verstoße Dich!" von sich zu trennen. Trotzdem Paul Ernst sich bisweilen absichtlich der primitivsten Gefühlsrequisiten bedient, insonderheit ausgiebigen Gebrauch von den Attributen der ehrwürdigen Prügelkomödie macht, ist die Handlung doch zu verwickelt, um jene sorglose Lustspielruhe aufkommen zu lassen, die einige Akte seiner bedeutendern ‚Nacht in Florenz' mit heiterer Lebendigkeit erfüllt.

Zu Festen gestalteten sich die Gastspiele dreier Menschendarsteller, die eine gütige Hand in unsre Stadt geführt. Wir sahen die Desprès leiden, erbeben mit Bassermann und stürmten mit Rittner einher. O, das rüttelte uns auf aus tiefem Nervenschlaf, blies frischen Sauerstoff in unsre Köpfe! Für uns, die wir nicht täglich an den Tafeln der Götter sitzen, hat ja dergleichen unendlich viel mehr zu bedeuten, als für den

Bewohner der Reichshauptstadt. Man schmeißt an einem solchen Abend alles Kompromißliche, das man mit sich herumschleppen muß, vergnügt zum Fenster hinaus und hat eine damische Freude an der Welt, die so was wachsen läßt, wie den Rittner. Es ließe sich ein Langes und ein Breites darüber anmerken, daß man an diesem Darsteller studieren kann, wieviel der dramatische Dichter dem wirklichen Schauspieler zu danken hat, wie gewissermaßen sein Talent erst in dem des Mimen die Auferstehung feiert. Aber ich will mich nicht ärmer machen und mit Worten den Himmelstau dieser Erscheinung fortbürsten.

Albert Bassermann gegenüber bleibt man stärker. Seine intellektuelle Kunst steht unserm Verstande näher als die Kunst Rittners, die mehr mit dem Gefühl will eingesogen werden. Auch er schenkte uns zwei Menschen, die wir nun nicht mehr vergessen können. Der eine hieß — ich weiß es nicht mehr. Aber ich sehe die Tür wieder, die aufging. Und ein Mensch tritt herein, der uns nicht mehr losläßt mit seiner Qual. Er tut den Mund auf: Schmerzen entquellen ihm. Welch ein Instrument ist die Stimme dieses Schauspielers! Sie wackelt nicht in Mitleid, diese Stimme, daß man denken könnte: Aha, mit dem Wackeln will uns der Mime anzeigen, daß er etwas Rührendes vorzubringen hat, auf Wunsch des Dichters. Sie vibriert nicht, daß man denken könnte: Aha, durch dies Vibrieren sollen wir gemahnt werden, an Kummervolles bald zu denken. Sie rezitiert auch nicht, daß man inne werden solle, welch vollendete Technik sich der Künstler angeeignet. Von all dem mischt sich nichts in unser Horchen. Die Theatergedanken löschen aus. Nur die Stimme tönt fort, zerbrochen, klagend, unvergeßlich . . .

Im Winter erschien die kleine, etwas gespenstische Frau Desprès, das Antlitz zerschnitten von den Messern des Schicksals. Eine Meduse von internationaler Gültigkeit.

Sage man gegen unser Theater, was man wolle: das Gastspielzeitalter der Kothurntiroler mit der Jambenspritze liegt hinter uns. Ein Zug nach Verinnerlichung geht sehnsuchtstief durch unsre Tage. Neusiedelungen von der Art des düsseldorfer Schauspielhauses sind Fanale auf diesem Weg.

Das düsseldorfer Schauspielhaus wurde nach des Architekten Sehring Plänen im Sommer 1905 im Auftrag von Louise Dumont auf dem alten Exerzierplatz zu Düsseldorf erbaut und am 28. Oktober gleichen Jahres mit Hebbels ‚Judith' eröffnet. Ursprünglich war Weimar für das neue Unternehmen ausersehen. Doch scheiterte die Gründung dort am Widerstand des Hofes, den die unbequeme moderne Konkurrenz für die beschauliche Ruhe seines Hoftheaters mochte fürchten lassen. Gut, daß es also kam. Der düsseldorfer Boden bedeutet eine größere Möglichkeit. Es hat sich seit Immermann vieles zum Besseren gewandelt, zum Kauffräftigen, Vornehmeren. Immerhin, es war nichts Geringes, was der männliche Wille der Dumont anstrebte. „Will die heutige Bühne den Drang der Herzen dem Theater wieder zuwenden," hieß es im ersten Programm des Schauspielhauses, „so hat sie zwei Aufgaben. Sie muß sowohl den Staub von unsern überkommenen Großwerken wegzunehmen verstehen, als dem Streben der jungen Dichtung entgegenkommen." Auch von der Notwendigkeit einer Umbildung des jetzigen und Heranziehung eines neuen Schauspielergeschlechts war die Rede; von der intimern Wichtigkeit des Zukunftsregisseurs als eines Mittlers zwischen Dichter und

Darsteller; von der Neubeseelung der szenischen Ausstattung und andern Ideen, für die unsre fähigsten dramaturgischen Köpfe seit einigen Jahren eintreten. Sah man die vielerlei Gevattern, die segnend um die neue Achatschüssel standen, so konnten einem wohl Bedenken an der praktischen Ausführbarkeit kommen. Aber erfreulicherweise wird nichts so ästhetisch gegessen, als es gekocht wird. Nach mancherlei Fährnissen des Leibes und der Seele steht das Schauspielhaus heute am Eingang in die dritte Spielzeit in guter Rüstung da. Der hingebungsvollen Arbeit Lindemanns und der beiden Dramaturgen Schmidt-Bonn und Herbert Eulenberg verdankt es viel. Und den Ruhm hat es heute schon erworben und verdient: daß man mehr will, als nur Theater spielen. Das Repertoire weist bisher unter anderm acht Werke von Ibsen auf, von denen die ‚Komödie der Liebe' und die ‚Wildente' individuelles Gepräge zeigten. An Uraufführungen erschien, außer der schon erwähnten altitalienischen Drollerie ‚Eine Nacht in Florenz' von Paul Ernst, Eduard Stuckens seltsame ‚Gesellschaft des Abbé von Chateauneuf'. Molières ‚Amphitryon', in einer frischen Neufassung von Fritz Rumpf, und ‚Die geflickte Braut' (Der Triumph der Empfindsamkeit) von Goethe, in Lindemanns Bearbeitung, zeitigten vergnügte Stunden. Mit Lust denkt man auch an die in ‚Kabale und Liebe' entwickelte Einheit des Stils zurück. Daß man des Mammons wegen in diesem Jahre ‚Prinzgemahl' und ‚Husarenfieber' über die Bretter toben ließ, ist weiter nicht schlimm. Ich glaube, es kommt darauf an, von solchem Teufelszins einen guten Gebrauch zu machen. Non olet! Man kaufte Apollon ein paar neue Saiten auf die Leier. Hell und rein erklang sie davon wieder. Allsonntäglich zur Freude vieler liebenswerter Menschen, die seit zwei Jahren ihre Morgenandacht in den Matineen des Schauspielhauses verrichten. Erbauliches gibts da zu hören von Dichtern und großen Menschen. Meistens spricht Eulenberg. Und erheblich glücklicher, als wenn er beispielmäßig über den ‚Unwert der Kritik' redet. Ich will ein paar Titel hersetzen von vielen: Klopstock und Hölderlin; Beethoven; Die religiöse Lyrik Israels; Rokoko; Heine-Gedenkfeier; Michel Angelo; Der Humor in der Musik (Reitzel); Friedrich der Große; Wilhelm Busch; Hans Pfitzner; Die Mystiker, und so fort durch alle Zeiten. Wie dünkt Euch dies? Ein unpersönlicher Stammsitz für vierzig Sonntagvormittage kostet zwanzig Mark. Nicht minder zielbewußt und unverdrossen redigiert Schmidt-Bonn die ‚Masken', die man für einen Groschen dem Publikum anstatt der nackten Theaterzettel gibt.

Aus dem Zusammenströmen soviel positiver Kräfte muß mit der Zeit etwas Lebendig-Eigenkräftiges erblühen. Man wird diesem Ziel bedeutend näher rücken, wenn das Kardinal-Problem aller Dramaturgie: die Schauspielerfrage, das heißt die Frage nach guten Schauspielern, bessere Lösung findet. Einstweilen besitzt das Ensemble in Hermine Körner ein Temperament und ein Talent in Otto Stöckel. Doch ließ man leider Frau Lewinsky ziehen, Joseph Klein, Fritz Odemar und Schmidt-Hößler. Auch daß man Camilla Eibenschütz in ihrer Eigenart nicht erkannt hat, bleibt schmerzlich! Aber wer kann es wissen: vielleicht erharren die neuen Protagonisten schon in Ungeduld den Augenblick, da man zum dritten Mal den Vorhang hochzieht. Mag er sich über Siege senken! Die Hoffnung hat etwas Berauschendes, es könnte hier die Flamme wieder zutage treten, die

einst mit Immermann in dieser Stadt erlosch. Richard Elchinger

Lenzens ‚Soldaten'

Ich offeriere Ihnen den Stolzius in Lenzens ‚Soldaten'. Den möchte ich einmal auf der Bühne sehen. Das ist eine ganz prächtige Figur. Sie ist so natürlich, daß einer sie nur zu spielen braucht, aber ich möchte am liebsten diese Figur von einem Riesen gespielt sehen. Stolzius begeht Riesendummheiten, er vergiftet einen andern und sich wegen einem Mädel, er tut also Dinge, die auch heute im Osten von Berlin noch vorkommen, und gerade deshalb möchte ich das Stück aufgeführt sehen. Diejenigen Geschehnisse, die jederzeit in der Zeitung stehen können, sind doch immer die packendsten, das Gewöhnliche enthält Geheimnisvolles, im Trivialen liegt Ueberirdisches. Heutzutage sitzen die Dramatiker eben viel zu wenig in den Kaffeehäusern und bohren ihre Nasen zu selten in die knisternden Abend- und Morgenblätter. Entweder ein Dichter erlebt am eigenen Leib und Gemüt etwas, oder er stiehlt die Sujets aus den neusten Nachrichten, welcher Diebstahl ja bis zum heutigen Tag meines Wissens noch nie bestraft worden ist. Lenzens ‚Soldaten' sind wie aus einem Zeitungsblatt abgeschrieben, freilich unter Hinzufügen von Kunstgriffen, deren Vorhandensein in den Spalten eines Tageblatts oder Kuriers oder täglichen Anzeigers allerdings wenig zu bemerken ist. Immerhin, Stolzius ist den Zeitungen entnommen, ich setze meine Ehre daran, daß das wahr ist, aber was soll ich zu einer so schönen Frau, wie die Gräfin La Roche ist, sagen? Da bin ich einfach paff, und ich erlaube mir das Paffsein angesichts einer vollendet abgerundeten Frauengestalt. Ich stelle sie mir üppig vor, auch nimmt sie kleine Schritte und hat eine helle, hohe Stimme. Natürlichkeit und Vornehmheit umgeben diese Dame mit einem Schmelz, der zu beschreiben wäre, wenn man ihn anpacken könnte, aber gottlob entziehen sich derartige Sachen einer Anpacke-Möglichkeit. Was dieses Rokoko-Frauchen spricht, gehört wohl mit hinein in den Topf des Schönsten, was unsre vaterländische Literatur an Sprache und Rede aufzuweisen hat. Büchner, der Dramatiker der Biedermeierzeit, hat an Lenz gelernt, ich freue mich, daß es gerade mir hat dürfen vorbehalten bleiben, dies festzustellen. Diese Gräfin La Roche ist gepudert, aber damals verstanden es die Weiber noch, Seelentiefe mit Toilettenkünsten, ohne daß das eine das andre gestört hat, zu verbinden. Auch diese historische Kenntnis bringt mir vielleicht eines Tages, wenn es mit rechten Dingen zugeht, Ehre ein. Im Ernst, man sollte es mit einem Dichter auf der Bühne versuchen, der, wie Lenz, das Genie gehabt hat, Natur und zugleich Größe zu geben. In dem Stück ist eine entzückende Mädchenfigur, Soldaten stiefeln herum, Kaleschen fahren, in einer Straße regnet es, hübsch tapezierte Zimmer gelangen zur Ansicht, die Landschaft spielt eine Rolle, und vor allen Dingen: es sind dankbare Rollen da zum Besetzen. Die Wirkung des Ganzen ist eine ergreifende, ich täusche mich nicht, ich täusche mich seit einiger Zeit nie mehr. Robert Walser

Der Sechs-Uhr-Onkel

„Justav, nimm die Finger aus den Jrünkohl!"

Diese neue Posse des ‚Thaliatheaters', von dem oben zitierten appetitlichen Motto beschirmt, zeichnet sich dadurch aus, daß Guido Thielscher nicht mehr seine Finger in diesem Grünkohl hat. Aber es geht auch so.

Im Gegenteil und bei allem Respekt vor der Behendigkeit des kleinen, dicken Guido: es geht sogar ein wenig besser! Bisher hatte Thielscher mit seiner Zungenfertigkeit allein dafür einzustehen gehabt, daß im Verlauf eines Thaliatheaterabends auf der Bühne Verschiedenes gesagt wurde. Es ist eine Qual für den Komiker — und eine gleiche für die Zuhörer — gewesen, wie er unter Zuhilfenahme von allerhand Improvisationen, schwitzend, gegen den Schluß des Abends immer nervöser werdend, dieser ihm selbst so peinlichen Pflicht nachkam und seine im Anfang so spaßigen Intermezzi schließlich dadurch um ihre Wirkung brachte, daß er sie immer wieder und wieder loslassen mußte. Jetzt ist die Passage frei: und Raum für alle hat die Erde des Thaliatheaters. So bietet sich Gelegenheit, zu erkennen, daß diese Welt jetzt zwar ganz ohne belustigende Männer ist, und wenn der Lokal-Anzeiger tausend Mal das Gegenteil behauptet. Aber es gibt ein paar muntere, kleine, blonde Colombinen zwischen den tristen Pierrots, die es verstehen, wenn sie tanzen, sozusagen mit der Zehenspitze die Zornesfalten von den Stirnen der blasierten Logenhabitués fortzustreicheln . . . . Herr Gott, beim Gedanken an diese Zehenspitzen vergesse ich ganz, daß es hier auch von einem ‚Werk' zu singen und zu sagen gibt. Dieses haben sich die Meister Kren und Schönfeld heuer aus dem Französischen herbeigeholt. Die Identität der in der Posse mitwirkenden Personen festzustellen, ist freilich schwer. Denn das Stück ist nach dem System erbaut, daß jeder der Mitspielenden, von vorn betrachtet, eine andre Bedeutung hat, als wenn man ihn von hinten sieht. Zum Beispiel: wird der Naturbursche abgeküßt, so ist er ein Monteur; schwebt dräuend ein Stock über der Kehrseite seiner Persönlichkeit, so ist er ein Gerichtspräsident. Es kann sich nun aber auch mitunter ereignen, daß der richtige Gerichtspräsident auftritt, ebenfalls von vorn geküßt, ebenfalls von hinten geprügelt wird und sich in der Not für jenen Monteur ausgibt. Zwei Akte lang nimmt man sich die Mühe, diese beiden Bilder, deren Züge ineinander fließen, sich unlösbar verflechten, auseinanderzuhalten. Schließlich aber, wenn man merkt, daß immer wieder derjenige, den man soeben als Monteur rekognosziert hat, der Gerichtspräsident ist, daß immer wieder aus der Vermummung des Gerichtspräsidenten der Kopf des Monteurs herausguckt, beginnt der Geist zu schwärmen. Man hüpft auf dem Sitz hin und her, lacht aus Verzweiflung sogar über die Witze der Meister Kren und Schönfeld. Und wenn der Trambahnkondukteur auf dem Heimwege fragt: „Wohin wollen Se?" so antwortet man ihm unbedingt: ‚Monteur' oder ‚Gerichtspräsident'. Walter Turszinsky

Deutsche Uraufführungen

19. 8. Hugo Balzer: Kirchweih, Volksstück. Ems, Kurtheater.

22. 8. Hermann Lemke: Ferdinand von Schill, Vaterländisches Schauspiel. Gollnow.

23. 8. Adolf Vogeler: Kollegen, Schauspiel. Hildesheim, Sommertheater.

29. 8. Johannes May (Hans Majewsky): Pan Padrowski, Schauspiel. Dessau, Tivolitheater.

30. 8. Ernst Fischer-Planer: Schicksal, Drama. Neu-Ruppin, Sommertheater.

31. 8. Felix Dörmann: Die Liebesmüden, Lustspiel; Der lyrische Tenor, Einaktige Groteske. Wien, Deutsches Volkstheater.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lesson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
26. September 1907
III. Jahrgang Nummer 39

Das Königreich Epirus/ von Friedrich-Freksa

Dies neue Werk von Friedrich-Freksa, dessen ‚Ninon' seinerzeit den Lesern der ‚Schaubühne' vorgestellt worden ist, ist eine Komödie (und wird als Buch bei Georg Müller in München, als Bühnenstück am Hebbel-Theater in Berlin erscheinen). Die Komödie eines Phantasten. Im Venedig der Verfallszeit lebt Giacomo Brenzoni, der Sproß einer alten Familie, die sich jetzt mit den Fetzen entschwundener Herrlichkeit theatralisch drapiert. Bei Giacomo ist alles Talent des einst herrschenden Geschlechts zu ausschweifender Phantastik geworden, die ihn oft in gefährlichen Gegensatz zur Wirklichkeit bringt. Jetzt hat er sich mit dem ganzen Elan seiner Träumerei auf den armen friderizianischen Leutnant Dewitz geworfen. Dieser biedere pommersche Junker kommt aus Wien, wo er preußischer Gesandtschafts-attaché ist, nach Venedig, um seinen Diener Jochen zu suchen, der ihm mit vierzigtausend im Spiel gewonnener Gulden durchgebrannt ist. Er hat keine andern Ideale als seinen Dienst und — den berühmten heimatlichen Weinkeller, um dessen Besitz sich die Dewitzens seit Jahrzehnten arm prozessieren. Giacomo Brenzoni aber träumt sich den guten Junker zum russischen Obersten und Werbeoffizier, der Truppen gegen die Türken sammeln soll: er will mit ihm Epirus erobern, ein mächtiges Reich gründen, Venedig reorganisieren. Die suggestive Macht seiner Phantasie vergewaltigt den armen Dewitz völlig, zumal in seiner pekuniär bedrängten Lage sein resoluter Diener Lyck Brenzonis Wahn als momentan nützliche Hilfe ansieht und den Herrn darauf einzugehen treibt. Giacomo macht mit seinem Traum ernst, wirbt Truppen, bestellt Lieferungen — und dem unglücklichen Dewitz, den jetzt noch obendrein Liebe zu Giacomos Schwester Isotta fesselt, wächst seine Rolle mehr und mehr über den Kopf. Giacomos Bruder aber, der pathetische Senator Carlo Brenzoni, wird unruhig, zumal ihm durch die Dienerschaft (Hieronimo und dessen Weib Vanozza) schlecht erlauschtes Zeug zugetragen wird über Dewitzens Pläne und den geheimnisvoll gesuchten Jochen, der als dunkler Chef des Komplotts erscheint! Wie Giacomo sich zum Kondottiere träumt, so spielt Carlo sich als Brutus und droht, den Bruder der Republik Venedig zu denunzieren. An dieser Stelle setzt der folgende Halbakt ein. Ueber den Ausgang sei verraten, daß es wirklich zum hochnotpeinlichen Prozeß gegen Giacomo und Dewitz kommt, bis endlich das Auftauchen des wackern

Jochen, der das Geld nur nach Pommern in Sicherheit gebracht hat, die harmlose Wahrheit ans Licht fördert.

Dritter Akt

Saalartiges Gemach im Palazzo Brenzoni. Im Hintergrunde große gotische Fenster, die auf den Kanal führen; davor eine Galerie.

Siebente Szene

Isotta: Giacomo, was hattet Ihr zu streiten?

Giacomo: Wir haben nicht gestritten, aber der Streit kann beginnen!

Isotta: Aber Ihr hattet noch nie Grund zum Streit!

Giacomo: Menschen, die Jahre zusammen gewandert sind, gelangen an einen Scheideweg, Männer, die an einem Werk gemeinsam schaffen, geraten über den Plan in Streit. So will es die Eifersucht des Geistes!

Isotta: Giacomo! Ihr seid Brüder, und ich, Eure Schwester, kann es nicht sehen, daß etwas Euch scheidet!

Giacomo: Wir müssen streiten, weil wir Brenzoni sind und jeder die Größe und den Glanz der Stadt will! Mein Bruder ist starr und stolz wie Brutus. Doch ich bin Cäsar, muß ich dann nicht tun, was Cäsar tun muß?

Isotta: Was willst Du beginnen?

Giacomo: Jahrelang habe ich gesessen und gebrütet! — — Wieder und wieder las ich die alten Bücher, die von dem Ruhm der Herrscherin Venedig melden! — Doch die Königin ist alt geworden in den Jahrhunderten. Die Schiffe, die den Sieg über die Meere trugen, zerfallen. Wie trauernde Greise der Vorzeit stehen die Paläste am Wasser, das in den Kanälen stockt wie gestorbenes Blut! Doch diese Stadt ist nicht tot! Ihr Leben ist wie das Licht der Leuchtpfannen am Morgen, wenn das Oel mangelt! Ein Luftzug kann die zuckende Flamme töten! — Und Carlo behütet die Flamme in ihrer Todesangst, er breitet seinen Mantel weit vor ihr aus, aber der Morgen schreitet, und alle seine Mühe ist vergebens! Ich dagegen, Isotta, will neues Oel auf die Flamme gießen, daß sie stolz und gerade zum Himmel lodre! Und wäre es mein Bruder, und wärest selbst Du es, ich ließe mich nicht hindern und hemmen, zu vollbringen, wozu mein Herz mich treibt!

Isotta: Giacomo Brenzoni, was willst Du tun?

Giacomo: Ich will wie Cäsar handeln, Isotta Brenzoni! Tapfere und entschlossene Männer sammle ich! Wir erobern das Königreich Epirus!

Isotta: Aber der russische Oberst!

Giacomo: Was frage ich nach einem Obersten!

Isotta: So weiß er nichts darum?

Giacomo: Dieser Fremde ist das Werkzeug meiner Pläne! Er hat Soldaten für die Kaiserin von Rußland zu sammeln! Ich helfe ihm! Ist

dann die Zeit gekommen zur Ernte, so wird sich ein Dolch und ein Augenblick schon finden lassen!

Isotta (umklammert die Hände Giacomos): Nein, Giacomo! Er ist unser Wohltäter! Ohne ihn wärest Du nichts!

Giacomo: Mädchen! Größe ist rauh! — Darum seid Ihr Frauen so selten groß!

Isotta: Aber Du mußt ihn nicht töten! Es muß nicht sein!

Giacomo: Das Muß entscheidet der Augenblick! Töricht ist der Mensch, der eine Tat nur darum vollbringt, weil er sie sich vorgenommen hat! — Was kann ich wissen, Isotta? — Wer sagt mir, ob nicht in jenem Augenblick der Oberst in Luft zerfließt, wie ein Spuk in der Nacht. Denn, Mädchen, was ist Wirklichkeit?

Isotta: Aber der Oberst ist wirklich!

Giacomo: Behaupte dies nicht so sicher! Kann er nicht nur unser aller Gedicht sein? So wie die Größe und Freiheit Venedigs das meine ist! Um das ich Leben und Blut opfern will!

Isotta: Du willst mich nur in Zorn versetzen, weil ich mit dem Obersten länger spreche und weile, als Dir recht ist und es einem Mädchen ziemt!

Giacomo: Du hast noch einen langen Weg zur Ruhe und Weisheit, bis Du begreifst, daß jeder Mensch nur das Geschöpf Deines bösen oder guten Traums ist.

Isotta: Aber der Oberst soll kein Traum sein!

Giacomo: Er ist keiner, so Du es willst! — Um so schwerer wird es Dir aber, wenn Du Deinen Willen umstoßen mußt!

(Pause)

Giacomo: Und wenn das Königreich Epirus mein ist, komme ich über das Meer und werde um Venedig werben! Und als ihr Doge vermähle ich mich mit ihr, und die alten Tage der Pracht kommen wieder herauf! In Scharlach kleide ich die Gondoliere, und jede Barke ist golden! Seidenteppiche aus dem fernen Osten lasse ich auf der Piazza ausbreiten, und samtene Banner werde ich entfalten! Die jetzt so stillen Kanäle werden zum Leben erwachen! Lieder werden schallen, so daß die Schweigsamen und Traurigen aus der Stadt fliehen! — Du aber, Isotta, sollst an meiner Seite sitzen bei allen Festen, und alles, was Du begehrst, sei Dein! — Denn also will es der große Doge Giacomo Brenzoni!

Isotta: Dann schenke mir den Obersten!

Giacomo: Ich schenke ihn Dir!

(Vanozza kommt mit einer Schneiderarbeit)

Vanozza: Täubchen, sieh, was für einen schönen Mantel ich Dir aus dem alten violetten Seidenrock Deiner Großmutter zusammengeschneidert habe! Er paßt herrlich in der Farbe zu dem Brokatkleid! Es war eine gute Idee, den Fensterbehang zu verwenden! (Legt ihr den Mantel um

die Schultern und klatscht in die Hände) Bravo, eine Dogaressa kann nicht schöner aussehen als Du!

(Giacomo steht währenddem in Gedanken versunken da. Jetzt beginnt er mit langen, schneller werdenden Schritten auf und nieder zu laufen)

Isotta: Giacomo! (Er hört es nicht)

Isotta: Giacomo! (Er hört es nicht)

Isotta (hält den Vorbeilaufenden am Rockärmel fest): So höre doch!

Giacomo: Wer ist Jochen!

Isotta: Giacomo, Du sollst mir sagen, wie mir der Mantel steht!

Giacomo: Der Mantel? Ja, Du meinst, wie der Mantel Dir stehen würde!

Isotta: Pfui! Ich bin Dir ganz gleichgültig!

Giacomo: Du siehst sehr schön aus!

Isotta: Du spottest über mich! (Fast weinend) Aber wenn man sich behelfen muß! Wenn man nichts hat als alte Stoffe, was kann man da für prächtige Kleider haben!

Giacomo (sie bei der Hand nehmend): Liebe, kleine Schwester! Du siehst aus, wie eine Dogaressa aussehen müßte!

Isotta (lachend): Siehst Du, Du hast genau alles gehört! Vanozza hat das soeben auch gesagt!

Giacomo: Nein! Ich muß etwas wissen! Ich muß wissen, wer Jochen ist!

Isotta: Was für ein barbarischer Name!

Giacomo: Ich muß wissen, wer dieser Jochen ist! Er spielt eine bedeutungsvolle, merkwürdige Rolle! Es muß ein Mensch von einer gewissen Machtstellung sein, sonst würde Carlo nicht solches Gewicht auf diesen Namen gelegt haben!

Vanozza: Ich glaube es zu wissen, Euer Gnaden!

Giacomo: Also wer ist es?

Vanozza: Ich glaube, Jochen ist der General des Herrn Obersten!

Giacomo: Kommt dieser General hierher? Ich weiß nichts davon!

Vanozza: Die Diener des Herrn Obersten sagten so etwas! Sie scheinen ihn zu erwarten!

Giacomo: Und mir hat man nichts davon gesagt! (Er lacht bitter) Ihr sollt mich kennen lernen! (Ab)

Achte Szene

Vanozza (mit einer Nadel): Hier muß ich die Spitzen noch ein wenig umheften, so — — Ich muß sagen, das Betragen des Conte Giacomo gegen die Contessa ist nicht richtig!

Isotta: Vanozza, wenn die Männer ein Ziel verfolgen, sind wir Frauen Nebensache!

Vanozza: Man muß sich dann nicht um sie kümmern, das beleidigt ihre Eitelkeit am meisten! Wenn ich Hieronimo zur Verzweiflung bringen

will, dann nähe ich etwas mit ganz langem Faden, daß er nicht heran kann' und sehe überhaupt nicht auf! Dann ist er in einer halben Stunde ganz demütig!

Isotto: Wie gefällt Dir der russische Oberst!?

Vanozza: Ich finde, die Russen sind sehr schöne Männer! — Aber Täubchen, jetzt sieht es wirklich prächtig aus! Wenn ich ein Mann wäre, ich verliebte mich gleich in das Kleid!

Isotta: Lobe Dich nur nicht zu sehr!

Vanozza: Ach, es ist nur zu wahr! Die Männer verlieben sich ja nur in die Kleider. Seit ich die weiße, gestärkte Schürze mit Bandschleife hinten und ein Häubchen trage, ist der russische Diener den lieben langen Tag hinter mir her!

Isotta: Darin würde ich doch beides nicht tragen!

Vanozza: Ach, Contessa! Bei meinem langweiligen, alten Mann ist mir diese kleine Abwechslung schon zu gönnen!

Isotta: Solange die Fremden hier sind, scheinen mir die Tage viel kürzer! Was soll nur werden, wenn sie nicht mehr hier sind!

Vanozza: Daran mag ich gar nicht denken!

Neunte Szene

(Dewitz tritt auf)

Dewitz: Contessa! (Er küßt ihr die Hände)

(Vanozza ab)

Isotta: Sie sind irr und verstört, Oberst! Haben Sie beunruhigende Nachrichten empfangen?

Dewitz: Ich weiß nicht, womit ich Ihre Herzlichkeit verdiene, mein Fräulein. Ich kann doch in Ihren Augen nichts andres sein als ein Abenteurer! Und ich bin auch in Wirklichkeit nichts andres!

Isotta: In den Augen einer Frau verliert man nichts, wenn man Abenteurer ist!

Dewitz: Sie wollen mich trösten! Aber Sie wissen nicht, in was für seiner lächerlichen Lage ich mich befinde! Ich bin ein Mensch, der nicht er selbst sein darf!

Isotta: Diese Zeit des Wartens ist Ihnen vom Schicksal gesetzt, damit Ihr ungestümer Geist in der Schlacht nachher um so herrlicher sich entflamme! Ich möchte an Ihrer Seite sein, wenn Sie das Königreich Epirus erobern! Ich möchte es sehen, wenn Sie sich in eine Schlacht stürzen!

Dewitz: Sie glauben auch an das Königreich Epirus!?

Isotta: Ihre Seele wird gemartert! Sie gehören zu den kraftvollen Männern, die ihr Geschick in ihrer Faust tragen. Ihr ungestümer Mut lechzt nach Taten und verachtet das feine Gewebe der Pläne, in denen man Sieg und Glück wie durch einen klug herbeigeführten Zufall fängt! Glauben Sie mir, Herr Oberst, ich kann mich in Ihre Seele versenken!

Dewitz: Nein! Das ertrage ich nicht! Ich mag von Ihnen nicht für jemand gehalten werden, der ich nicht bin! Sie sollen alles wissen, was mich bedrückt! Sie werden mich verachten, aber besser ist Ihre Verachtung, als Ihre Verehrung!

Isotta: Sie sind ein Mann! Sie dürfen Ihre Seele nicht vor einem Weibe entblößen! Denn nachher müßten Sie das Weib hassen, dem Sie gezeigt haben, was ein Weib nie bei einem Manne sehen darf: Schwäche! Und meines Blutes wäre es nicht würdig, wenn ich die Schwäche eines flüchtigen Augenblicks ausnutzte! Ich liebe das Heldenhafte in Ihnen! Und ich will nicht, daß Sie selbst das Bild, das ich von Ihnen habe, verkleinern!

Dewitz (setzt sich an den Tisch, vergräbt sein Gesicht in beiden Händen und seufzt tief auf)

Isotta (tritt hinter ihn): Diese langen Stunden gehen vorüber. (Sie legt ihre Hand auf seine Schulter)

Dewitz: Wenn Sie mich verachteten, Contessa! Es wäre das Schlimmste was mir geschehen könnte!

Isotta: Auch wenn Sie Mißerfolg hätten in Ihrem Unternehmen, würde ich Sie nie verachten! Das Wagnis entscheidet über die Größe eines Menschen — die Tat liegt außerhalb des Reiches seiner Seele.

Dewitz: Warum glauben Sie so Großes von mir — —?

Isotta: Ich weiß es nicht. Aber ich fühle die verborgenen Kräfte, die in Ihnen ruhen.

Dewitz (küßt stürmisch Ihre Hände): Contessa! Sie sind eine Frau wie meine Mutter! Meine Mutter hatte jenen Geist wie Sie, der hinreißen muß! Und sie gehörte einem Geschlechte an, das alles für die Frauen opferte! Was fordern Sie von mir? Ich will alles erfüllen!

Isotta: Ich fordere als Zeichen Ihrer Liebe, daß Sie allen Schwierigkeiten zum Trotz das Königreich Epirus erobern!

Dewitz (im Bann ihres Blicks): Allen Schwierigkeiten zum Trotz ....

Isotta (auf ihn zu): Allen Schwierigkeiten zum Trotz sollst Du das Königreich Epirus erobern! (Sie schmiegt sich an ihn. Er will sie umfangen und ihren Mund küssen. Sie neigt die Stirn und empfängt den Kuß auf diese) Den Mund reiche ich nur dem Sieger!

Dewitz (tritt zurück): Seit einiger Zeit ist mein Leben mit einem Traum vertauscht!

Isotta (streicht mit der Hand über seine Stirn): Sie sollen nicht grübeln, das steht einem Krieger nicht an!

(Pause)

Isotta: Wie ungalant Sie sind! Mit keinem Blick haben Sie das Kleid gewürdigt, das ich Ihnen zu Ehren angelegt habe!

Dewitz: Ich habe nur Sie gesehen!

Isotta: Sie wissen die Wunden zu heilen, die Sie schlagen! — —

(Pause)

Isotta (lacht plötzlich auf)

Dewitz: Warum lachen Sie, Conteſſa?

Isotta: Weil Sie ſo hilflos ſind, und ſind doch ein Krieger!

Dewitz: Sie haben mich wehrlos gemacht!

Isotta: Ich liebe es, wenn ein Mann in Gegenwart von Frauen ſchweigen kann! Ein Mann, der viel redet, macht ſeine Nähe mit ſeinen Worten vergeſſen! Ein Mann aber, der viel ſchweigt, ſcheint voll von Geheimnis!

Zehnte Szene

(Lyck tritt auf)

Lyck (ſtramm ſtehend): Zu Befehl, Herr Oberſt! In der Klinge von Toledo warten die Burſchen!

(Isotta reicht Dewitz die Hand, die dieſer küßt. Isotta ab. Dewitz ſchaut ihr nach. Lyck wartet)

Dewitz: Er hat mich in einen ſchönen Sumpf hineingeritten!

Lyck: Kotz Mohren! Euer Gnaden! Das Fräulein iſt doch eine Schönheit! Und wie ich jetzt erfahren habe, erbt ſie ſpäter ein beträchtliches Teil!

Dewitz: Was kümmert Ihn das?

Lyck: Das iſt doch wichtig, von wegen des Weinkellers!

Dewitz: Er iſt ein Himmelhund! Was geht mich der Weinkeller an? Wie ſoll ich der Conteſſa gegenübertreten, wenn alles ans Sonnenlicht kommt! Was ſoll ich ihr ſagen über dieſe Lügen! Wie denkt Er ſich das?

Lyck: Wenns brenzlich wird, können wir ja bei Nacht die Zelte abbrechen und abrücken!

Dewitz: Und Er will ein Preuße ſein?

Lyck: Vor Liegnitz hat es der König nicht anders gemacht!

Dewitz: Glaubt Er, ich kann mich wie ein Dieb davonmachen? Glaubt Er das von einem Dewitz? Und was denkt Er, ſoll ich mit den dreihundert Mann machen, die wir geworben haben!? — Wieviel ſind es?

Lyck: Zu Befehl! Dreihundertundſieben!

Dewitz: Was denkt Er, ſollen wir mit denen machen?

Lyck: Die kann man ja an einen öſterreichiſchen Werber verkaufen!

Dewitz: Lyck! Er iſt ein ſchlechter Kerl! Er will, daß ich nur Schuftereien mache! Schäm Er ſich! Nein! Ich will Ihm etwas ſagen: Wir werben weiter auf Mord und Tod! Und dann führen wir auf eigene Fauſt einen Freibeuterkrieg mit den Türken! — Wir wollen das Königreich Epirus erobern!

Lyck: Iſt das Euer Ernſt, Herr Leutnant!?

Dewitz: Diesmal iſt es mein Ernſt! Denn ich muß, ob ich will oder nicht!

Lyck: Ja, aber, Euer Gnaden, das Geld! Die Gebrüder Sacchi wollen den Eſterhazywechſel partout nicht nehmen! Ich war ſchon an dreimal vergebens da! Und wo kommt das Geld her! Wenn Jochen nur käme! Aber dann könnten wir auch ſo nach Pommern zurück, und dann wäre auch das mit dem Weinkeller in Ordnung!

Dewitz: Ich gehe nie mehr nach Pommern!

Lyck: So gefallen mir der Herr Oberst! Das wird doch ein andres Leben als auf Kressin, wo man über die Felder dämelt, abends raucht und Bier trinkt, ab und zu einen Sechserbock schießt und alle Sonntage beim Rotspohn mit den Nachbarn sitzt! — Na, und wenn ich daran denke, wie ich mit der alten Kalesche durch den Sand und die Kiefernwälder fahren mußte! — Herr Oberst, so ein Krieg ist doch was andres!

Dewitz: Aber schön war es doch!

Lyck: Ja, als Ihre Frau Mutter, die Marquise selig, noch lebte! Da wars schon schön! Da hatte das Ganze so'n französischen Anstrich, so was Vergnügtes. Aber jetzt! — Na, wenigstens diesmal geht das Geld anders drauf als mit dem verdammten Weinkeller!

Dewitz: Das mit dem Weinkeller versteht Er nicht! Das wird Er auch mit Seinem Bauernverstand nie begreifen! Das gehört zur Familienehre! — Aber nun bringe Er mir mal die Kerle aus der Klinge von Toledo! — (Lyck ab. Dewitz geht auf und nieder)

Elfte Szene

(Giacomo tritt auf)

Dewitz: Es heißt sich durchbeißen!

Giacomo: Euer Herrlichkeit! Die Kaufleute verlangen eine Rücksprache wegen der Zahlungen!

Dewitz: Meine Anweisungen auf das Bankhaus Sacchi sind noch nicht eingetroffen! — Sagen Sie, können Sie mir nicht gegen Zinsen auf einige Zeit tausend Zechinen verschaffen?

Giacomo: Ich werde es versuchen! Ich werde mein Ehrenwort verpfänden! Nur müssen mir Euer Gnaden sagen, wann der General kommt.

Dewitz: Der General? Kommt denn ein General?

Giacomo: Das wissen Euer Herrlichkeit besser als ich!

Dewitz: Habe ich Ihnen denn von einem General geredet?

Giacomo: Warum mißtrauen mir Euer Gnaden immer noch?

Dewitz: Das wird aber zu toll! Wer mag nur sein General wieder sein!?

Giacomo: Euer Herrlichkeit sprechen wie ein Träumender!

Dewitz: Das Unternehmen, das ich vorhabe, geht keinen General auf der ganzen Welt etwas an! Ich bin mein eigener Herr! Und meine Absicht und mein Wille ist es, das Königreich Epirus auf eigene Faust zu erobern!

Giacomo: Aber die Kaiserin!

Dewitz: Was kehre ich mich an der Kaiserin!? Aber wenn Sie von dem Unternehmen abstehen wollen, Conte . . . .

Giacomo: Ich muß mich erst in meinem Traum zurechtfinden! Das geht mir zu schnell! Das Königreich Epirus wollte ich doch erobern!

Dewitz: Sie gebärden sich wie ein Träumender, Conte!

Giacomo: Der Augenblick wirft seine Lose.

Dewitz: Noch können Sie zurück, denn das Unternehmen ist gefährlich!

Aber es gilt, die Epiroten von der türkiſchen Knechtſchaft zu befreien, und daran hat auch die Republik Intereſſe!

Giacomo: Nein, Sie ſind unſer Gaſtfreund, ich werde Sie nie verraten! (Er reicht Dewitz die Hand)

(Lyck tritt auf mit fünf Männern von verſchiedener Größe und Dicke; ſie ſind krumm und ſchief gewachſen)

Lyck: Stramm geſtanden! — — Salutiert! — — (Die Kerle ſehen ſich dumm an)

Lyck: So ſalutiert doch, Ihr Dummköpfe! (Er verſucht ſie auszurichten)

Dewitz: Genug! Alſo Leute, vom heutigen Tage ſeid Ihr in meinem Dienſt! Den Sold kennt Ihr! Wir gehen nicht ungefährlichen Ereigniſſen entgegen! Wer von Euch zurück will, kann noch zurück! (Pauſe) Alſo verpflichte ich Euch mit Handſchlag! (Zum erſten) Wie heißt Du, mein Sohn!?

Der Erſte: Gonzo, Euer Gnaden! (Er gibt Dewitz die Hand)

Der Zweite: Maſſimiliano Mezzo! (Reicht Dewitz die Hand)

Dewitz (zum Dritten): Und Du?

Der Dritte: Stephano Giorgio!

Der Vierte: Ugo Cortegiano da Valle!

Der Fünfte: Giorgio Cervo Campo!

(Im Hintergrunde erſcheinen die Kaufleute und der Wirt)

Giacomo (leiſe zu ihnen): Der Oberſt vereidigt gerade Rekruten!

Lyck: Kehrt Marſch! Mezzo, ſchleppe Deinen Wanſt etwas ſchneller voran! Stephano Giorgio, nicht ſo feierlich! Gonzo, nicht ſo verdroſſen! Ugo Valle . . . .

Ugo: Ich bin aus altem ritterlichen Geſchlecht!

Lyck: Bilde Er ſich auf ſeine dünnen Knochen und ſeine ſchwächlichen Hände nur nichts ein! — Tritt halten, Cevo Campo — (Geben ab)

(Die Kaufleute auf Dewitz zu)

Dewitz: Guten Tag, Meſſer Martello! Guten Tag, Meſſer Bartolomeo Dazzi! Guten Tag, Meſſer Marino!

Dazzi: Meine erſte Lieferung von vierhundert Gewehren iſt eingetroffen!

Meſſer Marino: Barkſchiffe für die erſten dreihundert Mann mit Fourage liegen in Raguſa bereit!

Dazzi: Fünfzig Ballen grünen Tuches und dreißig Ballen Hoſenleinen ſind eingetroffen!

Giacomo: Der Herr Oberſt will durch Bankhaus Sacchi zahlen laſſen, wenn alles geliefert iſt! Inzwiſchen bürge ich mit meinem Namen!

Dazzi: Sacchi iſt angeſehenes Haus! Und Ihr Name, Conte, iſt Bürgſchaft genug.

Marino: Das verſteht ſich von ſelbſt!

Martello: Das verſteht ſich von ſelbſt!

Lyck: Herr Oberſt, zu Befehl! Die Loſung für den Abend?

Dewitz: Iſotta Brenzoni!

(Vorhang)

Der Bund der Jugend

Wenn Brahm erſt, nach dem Vorbild der Dingelſtedtſchen Shakeſpeare-Woche, in einer Ibſen-Doppelwoche die dreizehn modernen Dramen chronologiſch zelebrieren wird, dann wird er mit dieſem erſten und letzten ‚Luſtſpiel‘ des Dichters beginnen. Vielleicht werden wir dann die Pedanterie aufbringen, es hiſtoriſch zu genießen. Die Einzelvorſtellung, die das Leſſingtheater jetzt gegeben hat und hoffentlich ſehr häufig wiederholen kann, iſt ſelber ſo wenig pedantiſch, daß man wie von einem Wirbelſchwank mitweggeriſſen wird und ſich früheſtens am nächſten Morgen auf ſein weitaus ſchlechteres Ich, den Kritiker, beſinnt. Da nimmt man denn die Teile in die Hand. Was der Techniker Ibſen überkommen, und was er geſchaffen hat. Was dem Charakteriſtiker Ibſen mißlungen, und was ihm geglückt iſt. Was der Ethiker Ibſen nachgeſprochen, und was er gelehrt hat. In allen dieſen Eigenſchaften ſteht der einundvierzigjährige Dichter ziemlich unentſchloſſen zwiſchen den zwei Welten ſeiner konventionellen Herkunft und ſeiner revolutionären Zukunft. Es wetterleuchtet, aber es bleibt noch nicht hell. Die Tugend ſetzt ſich am Ende breit an den Tiſch, und es iſt, als ob Ibſen ſich nachträglich ſelber über ſeine moraliſierende Weltbetrachtung luſtig machte, wenn er im ‚Volksfeind‘ zwiſchendurch mitteilen läßt, daß der ſchmählich abgeführte Stensgård doch noch Stiftsamtmann geworden iſt. Daneben wird ſchon im ‚Bund der Jugend‘ leiſe der Komplex von Motiven angerührt, die ſpäter weit über eine ſcheingerechte Abwägung von Schuld und Sühne hinaus zu den tiefſten Fragen nach der Freiheit des Chriſtenmenſchen führen ſollten. Daß hier der Keim der ‚Nora‘ zu ſuchen iſt, zögert man faſt zu wiederholen. Nicht ganz ſo häufig iſt dagegen feſtgeſtellt worden, wie groß die Verwandtſchaft zwiſchen Stensgård und Hjalmar Ekdal iſt oder vielleicht blos zu ſein ſcheint, wenn Baſſermann beide Figuren ſpielt. Viel auffallender als dieſe Aehnlichkeit mit dem ältern Ibſen iſt ja auch die Abhängigkeit von dem jüngern Dumas, von Scribe und, vor allen, von Augier, deſſen Giboyer auf Stensgårds Treiben mit einem heitern, auf Stensgårds Niederlage mit einem naſſen Vaterauge blicken würde. Sollte es übrigens wahr ſein, daß wir uns dieſen Franzoſen heute nur noch gefallen laſſen, wenn er in nordiſcher Verkleidung kommt? Das große Publikum hat ſicherlich aufrichtiger Ibſens Eierſchalen als ſein junges Gefieder akklamiert, und wir andern, die rechneriſches Raffinement ſo leicht nicht einfängt, wir wären ſchließlich in der Lage, es artiſtiſch zu bewundern. Denn an und für ſich iſt dieſes Raffinement bei Augier bewundernswerter als bei Ibſen, dem eben ſein Dichtertum doch hin und wieder das Konzept verdirbt. Er iſt noch nicht geübt genug, die

Handlung mit Charakteristik zu durchdringen oder umgekehrt, und läßt den Vorgang unbesorgt zerflattern, wo ihn die Wiedergabe menschlicher Besonderheiten mächtiger reizt. Aber er ist auch ohne den Vorwand poetischer Verhinderungen einfach ein schlechterer Handwerker oder, was dasselbe ist, ein geflissentlicherer Naturalist, der das ganze breite Um und Auf der Alltäglichkeit auf die Bühne zu schleppen lediglich darum für nötig hält, weil die Wirklichkeit so und nicht anders ist, und der doch daneben eines wahren Rattenkönigs von Verwechslungen und Mißverständnissen nicht entraten zu können glaubt, weil das Theater seiner Zeit so und nicht anders war. Ach, das Theater und was auf dem Theater wirkt, hat sich inzwischen so wenig geändert, daß Giboyer und Rabagas und alle ihre Geistesverwandten die fröhlichste Urständ feiern würden, wenn ihnen einer nur die Liebe und das praktische Verständnis angedeihen ließe, die Brahm für seinen handfesten Ibsen einzusetzen hat.

Das ist nämlich das Geheimnis dieser Aufführung und ihres überraschenden Erfolges, daß den Ibsenapostel Brahm die Pietät nicht zaghaft und den Theaterdirektor die Unbekümmertheit nicht geschmacklos gemacht hat. Er hat zunächst kreuz und quer gestrichen, ohne edlere Teile zu verletzen, und er hat den immer noch höchst umfangreichen Rest in ein Tempo gesetzt, das man bisher bei Kadelburg für angemessen, bei Ibsen aber nicht einmal für möglich gehalten hat. Unsre Nerven werden unwillkürlich zu behenderm Erfassen aufgerufen, und es ist gar kein Zweifel, daß dem beschwingten Blut Verwicklungen durchsichtig werden, die unserm trägen Blute undurchdringlich wären. Dem Auge wieder wird durch das Kostüm der Zeit geschmeichelt. Diese captatio ist unwiderstehlich. Blümerante Krinoline und großkarierter Schwalbenschwanz, dräuender Vatermörder und langbebänderte Schute, tabaksbrauner Schoßrock und blausamtener Ärmelaufschlag, gelbseidene Phantasieweste und kühnwehende Halsbinde, mausgrauer Riesenzylinder und spiegelblanker Schnabelschuh: das ist tonlose Musik, wie sie suggestiver nicht zu denken ist. Wenn jetzt noch ein Fähnlein von Schauspielern nicht allein fähig ist, sich durch diese schönen Kleider zu Leuten machen zu lassen, sondern den charakteristischen Witz des Dichters zu beleben, die bloßen Umrisse von Gestalten auszufüllen, die ärgsten Übertreibungen abzuschleifen, sich also in aller Lustspiel-, ja selbst Possenlaune alle Menschlichkeit zu wahren, dann wird das Ergebnis eben eine so frische und fröhliche Aufführung sein, wie man sie bei Brahm sehen kann und sehen sollte.

Damit ist selbstverständlich nicht gesagt, daß der erstrebte Ausgleich zwischen Bühnengegenwart und Ibsenvergangenheit in jeder Einzelheit geglückt ist. Von fünfzehn Figuren wird wohl die und jene blaß oder schief

geraten müssen. Oder noch schlimmer. Der Hüttenarzt Fjeldbo, dessen räsonnierende Stellung im Stück konventionell und dessen Handlungsweise nur scheinbar mannhaft ist, ist bei einem neuen Herrn Decarli mit dämonisch schwarz geschminkten Augen und einer zugleich kraftvollen und süßen Kehlklaviatur vollends verraten und verkauft. Das wird sich im Brahmschen Ensemble nicht halten. Auf der weiblichen Seite ist das empfindlichste Manko die gute mannstolle Madame Rundholm, für die sich die Lehmann nicht hätte zu schade finden sollen. Die Rolle sieht nur undankbar aus, wenn man sie mit unzureichender Phantasie liest oder wenn Frau Eberty sie spielt. Im seriösern Teil versagt ebenso vollständig, als embryonale Nora, Frau Orloff, die ja gerade zu einer Spielpuppe wie geschaffen erscheint und mit Emanzipationsausbrüchen wenig Glauben findet. Einer zweiten Gruppe von vier jugendlichen Gestalten geht es wie mittelmäßigen Söhnen und Töchtern dieser Erde. Die ältere Generation ist bei Brahm immer die originellere und stärkere. Dabei brauchen die Darsteller nicht einmal selber alt, sondern nur für ältere Rollen geeignet zu sein. Herr Meinhard ist aber diesmal für seinen alten Kauz nicht geeignet genug. Sein Daniel Heire sät die Zwietracht, an der er seine infernalische Freude hat, zu jugendlich-zapplig, im Ton zu gutartig und ohne den Hintergrund eines Schicksals. (Als Hans Pagay diesen Heire vor sieben Jahren im Neumann-Hoferschen Lessingtheater spielte, war er in demselben Grade der Mittelpunkt der Aufführung, wie neulich, als Weiring, in der sonst ganz eindrucksloſen ‚Liebelei' des Kammerspielhauses, die ich schon vergessen hatte, als ich hier von ihr erzählen wollte.) Diesmal ist beinahe Aslaksen wichtiger. Herr Forest unterscheidet diese subalterne Seele von andern durch einen werfenden Gang und ein rötlich-schwammiges Gesicht, dem man es ansieht, daß es sich häufiger in kummervollen als in freudereichen Nächten über das Schnapsglas gebeugt hat. Herr Reicher hat als Lundestad keine so ausgiebige Gelegenheit. Aber es gibt einem doch Zutrauen zu dem Ausgang des Stücks, daß ein so fester Mann es ist, der die Geschicke lenkt. Aehnlich zuverlässig ist Herr Marr nur, wenn er möglichst primitiv, ja ungeschlacht sein kann. Wie in der Szene seines Monsen mit dem Kammerherrn Bratsberg äußerste Derbheit und äußerste Feinheit aneinandergeraten und dennoch einen guten Klang geben, das ist beinahe sinnbildlich für den Stil der ganzen Aufführung, in der sich im großen überall das Strenge mit dem Zarten, das Starke mit dem Milden paart. Innerhalb einer einzelnen Gestaltung ist das erschöpfend nur der Fall bei jenem Bratsberg von Oscar Sauer, der den aristokratischen Simpel allenfalls ein bischen zu intelligent werden läßt, und bei Bassermanns Stensgård, der gar nicht sonderlich kompliziert und vielleicht darum um so überzeugender geworden ist. Die Elemente seines Erfolgs? Eine rollende

Suada, ein hübsches Gesicht, ein müheloser Charme und eine versöhnende Naivität. Dieser harmlose Hochstapler glaubt nämlich alles, was er sagt, und sagt nur, was er im Augenblick glaubt. Sein Siegeslauf beleuchtet die Dummheit dieser Krähwinkler, die doch schon aus sich selber intensiv genug gestrahlt hatte, doppelt grell. Es schadet gar nichts, daß Bassermann, so lange er ein Gefühl der Ueberlegenheit sich leisten kann, manchmal weniger die Rolle zu spielen, als mit der Rolle zu spielen scheint. Es verstärkt nur den Ton von echter Komödienhaftigkeit, der dieser Aufführung ihre Leichtigkeit und damit ihren kräftigsten Reiz verleiht.

Von der Rolle/ von Theodor Lessing

Noch nie hat es einen Künstler gegeben, der die Rangordnungen der Fach- und Rollenmonopole nicht alsbald zerstört und sich für mehrere Gebiete gleich geeignet erwiesen hätte. Ja, der wahre Künstler muß eine schwere Schädigung seiner besondern Individualität darin sehen, daß man ihn für das ‚Rollenfach' zurechtstutzen möchte. Denn nach dem allgemeinen Gesetz, daß alles oft Wiederholte und Eingeübte schließlich in die bleibende Substanz übergeht und alles Funktionelle zum Organischen wird, kommen endlich tatsächlich jene einseitigen Schauspielertypen zustande, die man schon an ihrem äußern Gebaben auf den ersten Blick erkennen kann. Der Theater-Intrigant, finsterbrütend oder düster-melancholisch; die Naive, gezwungen lustig und holdselig dalbernd; die Sentimentale, ganz tragische Liebe und erstickte Träne; der Held auf hohem Kothurn, den Kellner anherrschend: „Bringen Sie eine Tasse Tee", als sagte er: „Zünden Sie Jerusalem in Brand". Diese kuriose Auszüchtung der Rollentypen aber erstreckt sich schließlich auch auf die einzelne Ausdrucksbewegung, auf den Gang, die Modulationen der Stimme, auf die Handschrift und sogar auf die gesamte Kleidung. Dies ist vielleicht die traurigste Seite des Theaters und der Ueberrest des veralteten Figurenschematismus der Volksbühnen. In jungen Jahren, wo seelische Regungen beweglich, die Glieder bildsam, der Charakter anpassungsfähig ist, sollte kein Schauspieler sich auf ein spezifisches Rollenfach trainieren lassen; ja es gibt unendlich polymorphe, in jeder Seele lebendige Gestalten, an denen der Schauspieler sich üben muß, was immer er auch später spielen wird. Jeder soll den Hamlet und Faust auswendig lernen, jede Schauspielerin soll die Rolle des Gretchen studiert haben. Die Kunst der Seelendarstellung würde schon darum unter der Beschränkung auf das ‚Rollenfach' leiden, weil die Psychologie alle die Unterschiede von sentimental und naiv, heroisch und komisch, Salonfach und Charakterfach nicht kennt und die Menschenseele nicht auf Adjektiva geaicht ist, sondern all dieses — Komik wie Tragik, Teufel und Bonvivant, Naivität und Schwärmerei — ewig gleichzeitig im Menschen wirksam ist. Noch vor

zwanzig Jahren konnte Theodor Fontane schreiben, die Bühne vertrage keine ‚Mischcharaktere'. Und damit wiederholte er nur einen Aberglauben, der aus der klassischen Dramaturgie überkommen ist. Auch Lessing war überzeugt, daß jedes Drama einen menschlich stabilen, ‚typischen' Gehalt vermitteln müsse, und Gottsched ging sogar soweit, an Oertlichkeiten und Zeiten feststehende seelische Zustände knüpfen zu wollen und darin dann richtige Bühnengesetze zu sehen: „Die Stadt ist der Ort des bürgerlichen Schauspiels, das Landleben ist Domäne des Lustspiels, und die große Tragödie muß am Hofe spielen" . . . Die ‚große Tragödie'! — ach, darunter verstand man eine Aktion, bei der geschossen und geköpft, gedonnert und getobt wird. Es mußte sich in ihr um Staatsgeschichten, Kronen und Reiche drehen. Während doch viele wahre Tragik aus kleinen Mückenstichen des Schicksals und aus unsäglichen Bagatellen der Alltäglichkeit fließt! Kein Dramatiker oder Dramaturg unsrer Tage wird bestreiten, daß jede Charakterisierung als ‚Held' oder Nichtheld, Bösewicht oder Engel, gut oder schlecht, naiv oder sentimental nur Notbehelf reflektierender Bühnenökonomie ist, um die schaffende Dichter wie nachschaffende Schauspieler sich gar nicht bekümmern sollten. Solche Bezeichnungen dienen dem Besprechen, aber sie stehen jenseits der bildenden Gestaltung, durch die sich der Künstler allein ausdrücken darf. Sie sind so primitiv wie alle psychologischen Substantivierungen, mit denen wir Menschen über seelisches Erleben uns verständigen und einig werden, so gut das möglich ist. Es gibt in Wahrheit keine andern, als nur ‚Mischcharaktere'. Hierin gerade unterscheidet sich der künstlerische Bühnenpraktiker von allen nur bühnentechnischen Köpfen: er respektiert keinerlei natürliches ‚Rollenfach'. Es war zumal Laubes Größe, daß er einerseits die seelischen Register seiner Schauspieler genau kannte und anderseits auch die Psychologie der verschiedensten Bühnengestalten zu analysieren verstand, und daß er nun diese beiden Sphären beständig verglich und sorgsam abwog, wo die eine die andre überschnitt, durchkreuzte, steigerte oder deckte. Man wird mir nicht einwenden, es sei unmöglich, einen jeden jedes spielen zu lassen, es könne keiner gleichzeitig Othello und Onkel Bräsig sein, es könne kein Buckliger den Romeo, kein Lahmer den Cäsar spielen. Die Körperlichkeit ist nun zwar die Signatur der ganzen Persönlichkeit, aber es gibt doch in ihr Zufälliges und Wesentliches, und ein äußerlich Buckliger braucht doch nicht eine bucklige Seele zu haben. Die sichtbare Persönlichkeit des Schauspielers ist somit auf der modernen Bühne nicht der letzte Maßstab, an dem entschieden werden kann, was einer darstellen dürfe. Es ist ja keineswegs nötig, daß der Darsteller sein muß, was er für uns vorstellt. Man braucht nur an moderne Bühnengrößen, an Kainz, an Sauer, an Bassermann, Kayßler, Pagay, an Frau Sorma, Eysoldt, Lehmann, Eibenschütz oder Heims zu denken, um zu begreifen, daß man niemand im Leben ansehen kann, was er von der Bühne herab in uns lebendig zu machen und zu erwecken versteht, und was etwa nicht. Ja, selbst die Gesundheit (die Voraussetzung jeder Kunstbetätigung) kann

zuweilen entbehrt werden. Die größten modernen Schauspieler sind schwächliche, nervenkranke Menschen.

Wodurch kommen die fest umrissenen ‚Charaktere' des bürgerlichen Lebens zustande? Sie sind Spiegelungen bestimmter Lebensschichten und Gewohnheiten. Sie sind der Reflex unsrer Formen, Moden, Kleider, Sitten und Beschäftigungen. Kleinbürger, Bauer, Soldat, Diplomat, Gelehrter, Kaufmann — jeder ist der Niederschlag einer Lebensart, die steigernd oder unterdrückend in das gesamte körperliche und seelische Gehaben eingreift. Und jeder dieser Typen wird um so fester und eherner sein, je geringer die Anzahl der Lebens- und Interessenkreise ist, in deren Schnittpunkt der einzelne Mensch steht. Keiner wird eine Nonne und eine Tänzerin, einen Jockey und einen Musiker verwechseln. Anders aber steht es um Schauspieler und Schauspielertum. Der Theaterkünstler wird nur Formen des Lebenskreises in sich verfestigen, den er am häufigsten vorstellt. Der Komiker kann das Exterieur des behäbigen Mastbürgers annehmen, den er karikiert, oder der Bonvivant kann das Soignierte und Degagierte seiner Rollen im Leben beibehalten; indessen wird man bestätigt finden, daß gerade bei hervorragenden und großen Bühnenkünstlern der ihnen entsprechende Typus schwer zu bestimmen ist, ja, daß sie oft wie schön ziselierte, sorglich gepflegte, aber an und für sich inhaltleere Gefäße erscheinen, in die erst der Moment des Spiels und die jeweilige Rolle ihren Inhalt füllt. Ein innerer Wechsel und Fluß ist dem Schauspieler so sehr Bedürfnis und jede Zucht strenger Einseitigkeit auch so sehr Gefahr, daß man sagen könnte, die schlimmste Tragik des Bühnenlebens sei von umgekehrter Natur wie jene, die das Berufsleben des bürgerlichen Pflichtmenschen umlauert. Der bürgerliche Mensch muß auf der Hut sein, nicht zu ‚verknöchern'. Je länger er eine bestimmte Fülle von Vorstellungsinhalten in sich trägt — sei es, daß er ganz Arzt ist, oder ewig Mathematik treibt, oder an den Rennstall und Landbau denkt, oder sonst ein einheitliches Geschäft oder Handwerk übt — je tüchtiger und fähiger er in seinem Lebensgeschäft wurde, um so sicherer bedroht ihn jener Vergletscherungs- und Erstarrungsprozeß, dessen Sieg unsre Vollendung, aber auch unser Tod wäre. Das Leben der Pflicht macht hart. Wir gewinnen dabei an Stärke und Verfestigung des Charakters, aber wir verlieren gleichzeitig an Wandlungsmöglichkeiten und Fähigkeit weiterer Neuanpassung. Eine geordnete Balance zwischen bewußter Selbstbewahrung und mitnehmender Hingabe an das außer uns Seiende ist die große Aufgabe aller Lebenskunst. Nun begegnen wir aber beim Schauspieler einer entgegengesetzten Art des seelischen Absterbens. Seine innere Beweglichkeit wird zwar beständig wach erhalten, und es kann daher nicht leicht geschehen, daß Leiden und Schmerz der Existenz ihn zur starren Statue hämmert. Aber er kann sich innerlich entgleiten und eine Selbstauflösung erleben, wie sie manche weiche oder dekadente Menschen erfahren, die nicht fähig sind, sich den Reizen der Außenwelt zu verschließen, und sich

allzu tief in Lebensdinge hineinziehen lassen. Freilich ist diese ‚Selbstentgleitung' des Schauspielers nicht von ‚altruistischer' Art. Sie ist so unsozial und unsittlich wie möglich. Es ist der Selbstverlust eines Charakers, der nur in Vorstellungen von sich selber lebt, eines Künstlers, dessen Seelensubstanz von Träumen verzehrt wird, eines Schaffenden, der seine Eigenexistenz an Gestalten hingibt, die ‚er selbst' sind und doch nicht ‚er selbst'. Der Schauspieler schwebt in Gefahr, nur in Einkleidungen sich erlebend, keine seelische Wirklichkeit anzusetzen und so künstlich zu werden, daß er nicht mehr weiß, wo sein Seelenleben anfängt, und wo der Wille oder das Leitbild des Wollens sich an Stelle eigenen Lebens gesetzt hat. Es ist möglich (und zumal bei Frauen möglich), daß ein Mensch lebenslang in suspenso lebt, ewig an sich selber vorbei und über sich selber dahin. Daß er niemals wird, was er ist, und nie entdeckt, als was auf Erden herumzulaufen er geboren ward. Denn der Schauspieler muß sich beständig ‚einfühlen', und die Fähigkeit dieses Einfühlens würde beschränkt werden im selben Grade, als er sein Ich zu einem fest umgrenzbaren Charakterbilde verfestigt. Ueberall, wo geschaffen wird, muß das Material flüssig und veränderlich sein. Das Material des darstellenden Künstlers aber sind Leidenschaften und Gefühle. Mit diesen muß er spielen, und er kann es nur, wenn er nicht in ihnen untergeht. Er muß den Affekt haben, aber dieser darf nicht ihn ergreifen. Darum wird Sprunghaftigkeit des Fühlens, Launenhaftigkeit, Abruptheit, Zerfahrenheit wie Unrast bei Bühnenmenschen ebenso häufig gefunden, als Zuverlässigkeit, Treue und einheitliche Geisteshaltung in ihrer Sphäre selten sind. Unzuverlässig, prahlerisch, verräterisch, untreu; heute so und morgen anders; lenkbar und unberechenbar wie Kinder, vergeßlich wie Katzen; morgens kacheftisch, abends elektrisch; je nach dem Wetter Halbgötter oder Bestien, reizbar wie die Aeolsharfe, unnatürlich und elementarisch, neurastheniſch und unwissend — so ist der Durchschnitt. Nur Auserlesene und Große erreichen das Ideal: unbegrenzte Aufschwungs- und Wandlungsfähigkeit der Jugend bei treuer Zuverlässigkeit gereiften Menschentums; eine Proteusnatur, die in allen Gestalten und Seelenbereichen sich selber erlebt und selber bewahrt . . .

Man hat nun sehr oft darauf hingewiesen, daß die romanischen Südländer ein stärkeres Talent zur Bühnenkunst besitzen als die germanischen Völker des Nordens. Dieses ist wahr. Aber es erklärt sich keineswegs daraus, daß der Süden mit reichern Farben und Formen mehr zur Kunst erzieht und das wärmere Klima die ethische Aktivität des Lebens unterbindet. Wesentlicher ist, daß der Mensch unter dem ruhigen Himmel des Nordens eine größere Geschlossenheit des Typus gewonnen hat und damit eine Gebundenheit des Ausdrucks, die der Fluktuabilität der südlichen wie der orientalischen Seele fremd ist. Ein interessantes Beispiel für die Abhängigkeit des Bühnentalents von der Beeindruckbarkeit und Reizbarkeit des seelischen Organismus bietet der unverhältnismäßig große Einschlag des

jüdischen Elements in Bühnenkünsten. Bei dieser eigentümlichen Beziehung der jüdischen Seele zu imitierenden und interpretatorischen Künsten möchte ich im Vorübergehen verweilen, weil sie unsre Einblicke in die Seelenbedingungen des ‚Schauspielertums' von einer neuen Seite zu vertiefen gestattet ... Man versetze sich in die Gefühlslage des in Golus und Ghetto heimatlos gewordenen Juden. Gerade der Mangel an einseitig typenbildendem und determinierendem Anpassungszwang (wie ihn die Stabilität politischer und wirtschaftlicher Ordnungen ausübt und mit noch viel ernsterer Gewalt die eiserne Gleichheit geographisch-physikalischer ‚Bedingungen', zum Beispiel des Bodens oder des Klimas), gerade die Ungewißheit und Unbestimmtheit aller Lebenslagen der Juden und die laute oder leise, grobe oder feine Abneigung ihrer gesamten Umwelt mußte, alle Reserven der Rasse erschöpfend, eine labile Verstellungs- und Wandlungsfähigkeit erzüchten, die jeder neu geforderten, unvorhergesehenen Umschaltung bewußt genügen kann. Das biologische Kapital, der substantiale Kräftefonds dieses Volkstums wurde somit restlos in funktionelle Werte umgesetzt, wurde in ewiger Neubegier rastlos ausgemünzt, zugunsten von tausend Zielen und Zwecken, die allesamt außerhalb der eigenen Art und Persönlichkeit liegen. Der Jude ward gezwungen, die sozial ethischen (und als solche fortschrittlichen, relativistischen und unendlichen) Werte der Menschengeschichte zu verkörpern; wie der Grieche (in jahrhundertlanger ruhiger Gleichheit biologischer und geographischer Umstände) den Typus des ‚ästhetischen Menschen' darleben durfte. Hier die erdenfreudige Geschlossenheit und Ganzheit eines Schollenvolks; dort das rastlose Wandern, Hungern und Sehnsüchtigsein des typischen Luftmenschen. Spinoza, der Jude, meinte, die Gottheit dürfe nur unendlich gedacht werden, weil „jede Begrenzung eine Beschränkung ist". Plato dagegen, der Grieche, war überzeugt, daß die Gottheit endlich und begrenzt sei, „weil das Unendliche ein Mangel und nur das Endliche vollendet ist". So schleppte sich denn die Geschichte des Juden mit einer Ueberlast zentrifugal auflockernder Tendenzen. Und auch heute noch wird man das Typisch-Jüdische in Art und Unart starker Talente (ich denke dabei an die markantesten Typen der berliner Kunstkritik und der gegenwärtigen politischen oder kulturellen ‚Publizistik') — in diesem selbstnegierenden Momente aufspüren können. Man erkennt die Pathologik dieser Seelenart an der subtilen Nervosität einer Mimicry, die just durch Verwischung oder gar durch Leugnung des Zusammenhangs mit Blut und Stammesgeschichte sich anzuempfehlen vermeint. Dieser selbstquälerische Wille zur Erlösung von sich selber (den eine in ihrem Lebensrecht bestrittene, in die Defensive gedrängte Minderheit als äußerste Ausflucht erzeugt) verschüttet indessen aufs gröbste die eigentlich tragenden, positiven Seiten der jüdischen Eigenart. Denn was den Juden vor dem völligen Zerdrückt- und Aufgesogenwerden in seiner Unsicherheit und Lebensgefährdung immer bewahrte, das ist ein seelisches Moment, in dem so Größe als Schwäche dieses Seelentypus verankert liegt. Es ist der Umstand, daß die Volksseele, der die Geschichte die Ahasverus-

rolle zudiktiert, ihren ursprünglichen Neigungen nach just auf die priesterliche, konservative und dogmatische Gestaltung des Lebens gerichtet war. Die unheilbare Tribulation rastlos exzitierender Zwiespältigkeiten mußte eben daraus entstehen, daß ein äußerst zäher Volkstyp, dessen ganze Voraussetzung die unendliche Macht der Tradition und der patriarchalischen Familienwirtschaft war, daß ein im Ursprung sogar typisch agrarischer, auf konservativ-nationalistische Regime geaichter Menschenschlag durch die Not der Geschichte zum Träger jeder internationalen Entwicklung und jedes wirtschaftlichen Umsturzes wurde, weil nur Umsturz oder Entwicklung eine Rechtfertigung seiner Seelenart garantieren und sein Untergehen hintanhalten konnte. So wurde denn der Ersinner des Dogmas zum Skeptiker, der patriarchalische Fanatiker zum Relationisten, der unduldsame Enthusiast zum allverstehenden Revolutionär. Ja, selbst die optimistische Verklärung der ‚Welt' und des unmittelbaren, irdischen ‚Jetzt und Hier' (dieser vermeintliche Grundstein jüdischer Ethik), die ganze Wendung zum rastlos tätigen Pragmatismus der Neuzeit ist nicht als natürliche Blüte natürlicher Anlage, sondern aus Not der Geschichte zu erklären. Die ‚natürliche Anlage' hätte eher auf eine transzendentale Romantik oder asketischen Moralismus verwiesen, als auf jene praktisch gesunde Rationalität und Technik der Lebenshaltung, wie sie dem angloamerikanischen Ariertum aufs klarste zu eigen ist. Nun aber erschöpfte just der transzendentale Asket das unausdeutbare, wechselnde Wesen des Lebens am vollkommensten. Just die späteste Stufe überwachter Bewußtheit scheint sich der spielenden und allgerechten Naivität des romantischen Menschen wieder zu nähern. Denn der naive, harmlos gesunde Mensch träumt, lebt und betätigt sich; aber er müht und quält sich nicht. Er bezahlt für sein Leben mit dem, was er ist, nicht mit dem, was er leistet und will. Er ist schöpferisch, so wie Goethe oder Tizian oder Mozart. Solche Gestalten haben sich nicht aus dem Leben hinausgegrübelt, nicht hinausethisiert. Das Leben selber erzeugte seine Werte mit und in ihnen. Scheinen sie nicht in einer bunten Sommerlaube zu schaffen, in Weinlaub und Syringen, ohne Kampf, ohne Hast und vertrübenden Ehrgeiz? Zahllosen Lebenswert gibt es, der notwendig die Sicherheit des Schollentums und der nur in ihm gegründeten Freiheit voraussetzt. Hat aber der jüdische Ghettomensch jemals aus Freude am konkreten Leben geforscht und gesammelt, Blumen oder Käfer, Steine oder Gemälde? Hat er je zwecklos sich gefreut und ohne Reue oder Wunsch das neue Grün seiner Frühlinge wachsen gesehen? In seinem Grabe und Verließe blieb ihm nur dieses: rastloses Emporwollen, langsames Unterminieren, verschlagene Sehnsucht, Träumerhang einer fast wahnwitzigen Mystik; das fanatische Pathos des Unendlichen. Ueberall Feinde, Beschränkung, Anschuldigung, Scheiterhaufen! Unendlich komplizierte, ohnmächtige, physisch zerbrochene Menschen können sich aber noch retten, indem sie in jede fremde Haut einzuschlüpfen, hinter jeder momentan geforderten Maske sich zu behüten verstehen. So wurde der Jude typisch-artistisch und schauspielerhaft. Aber gleichwie die künstlichen Gebilde der Tektonik, die

Menschengeist in die Natur hineinstellt, schließlich von der Natur wieder aufgegriffen werden und sich nun nach umfassendern dynamischen Gesetzen, die auch den Geist aus der Natur emporhoben, neuerdings verwandeln, so ist gerade der künstlich vergeistigte Mensch als ein unnatürlicher Abweg dennoch vielleicht auf hoher Stufe der Freiheit der wertvollste Ansatz für die Erreichung ganz neuer natürlicher Lebenstypen und Menschheitsgebilde. Vorerst aber untersteht dem vergeistigten und künstlichern Menschentyp die Aufgabe des Brückenbaus zwischen Kultur und Natur, zwischen Mensch und Welt. Die Geschichte des Judentums ist die Geschichte solcher Vermittlerarbeit. Der Jude vermittelte zwischen Himmel und Erde. Er überführte Asien nach Europa und Europa wieder nach Asien. Er tritt in die Geschichte als Brücke zwischen Geist und Mensch. Er verkörpert sich in Aposteln und Propheten. Er wurde unpersönlich und allpersönlich, substanzlos und allumrechenbar wie — das Geld. Diplomat in der Politik, Zwischenhändler und Agent in jeglichem Handel und Gewerbe. Er wird Beförderer alles Verkehrs, vom Pferd zur Eisenbahn, vom Dampfschiff zum Automobil. Er liebt die Analyse der Sprache und jedes Sozialgebildes. Er arithmetisiert selbst noch die Mathematik. Er bevorzugt die Logik. Alles das aber, was er kann und betreibt, ist immer etwas ‚zwischen den Menschen'. Nur eine Lebenschaft ohne Scholle und Wurzelständigkeit, der nicht die steife Kargheit alteingesessener Kulturen anhaftet, konnte in diesem Maße die historische Mittlerrolle übernehmen. Nur eine Sonderart aber vom kosmischen Mittlertum ist die Kunst der Bühne. Auch sie ist die Kunst eines Brückenbaus. Sie baut die luftige Brücke aus der letzten Tiefe des natürlichen Lebens bis in den fernsten Traumbezirk schaffender Geister. So sind die gleichen internationalen Bedingungen, die just den ‚Juden' im wirtschaftlich-politischen Leben zum Relativisten stempeln, auch seinem Bühnenspiel günstig. Sie verstatten uns neue Einblicke in die Gründe der ‚Theaterseele', in der sich das Leben in seiner bunten Naivität am wahrsten offenbart, gerade darum, weil sie nicht auf einem bestimmten und begrenzten Typus des Lebens und der Wissenschaft vom Lebenden festgelegt wurde . . .

Ein paar Abschnitte aus einer ‚Studie über Bühnenästhetik und Schauspielkunst', die, unter dem Titel ‚Theaterseele', im Verlag von Priber & Lammers, Berlin, erscheint, und von der hier noch die Rede sein wird. Sie handelt über ästhetische und psychologische Gesetze der Bühne, über Schauspielkunst und Rollen, von Bühnenregie und von neuen Zukunftsmöglichkeiten des Theaters. Sie will nicht feierlich, akademisch, lehrhaft sein und ist so bescheiden, keine autoritative Geltung zu beanspruchen. Sie kümmert sich um keinerlei dramaturgische Literatur, verzichtet auf ‚Vollständigkeit' und berührt vorläufig nur das, was für jeden Liebhaber der Kunst, also für jeden ‚Menschen' von beziehungsreichem Interesse ist. Eine Ergänzung mehr theatertechnischen Inhalts soll diesem bühnenpsychologischen Buche später folgen.

Zwei kleine Märchen/ von Robert Walser

I

Es schneite in der Straße. Da kamen die Droschken und Autos vorgefahren, setzten ihren Inhalt ab und fuhren wieder von dannen. Die Damen staken alle in Pelzen. An der Garderobe wimmelte es von Leuten. In den Foyers gab es ein Grüßen, Anlächeln und gegenseitiges Händedrücken. Die Kerzen schimmerten, die Roben rauschten, die Stiefelchen flüsterten und knarrten. Der Boden war ganz glatt gewichst, und Diener standen da und machten Handbewegungen, bald so, bald anders. Die Herren waren in Fräcke geschnürt, so ein Frack muß sitzen. Man verbeugte sich. Artigkeiten flogen wie Tauben von Mund zu Mund, die Frauen strahlten, manche alte auch noch. Alles stand aufrecht bei den Sitzplätzen, um Bekannte zu sehen, nur wenige saßen. Die Gesichter waren so nahe beisammen, der Atem des einen berührte die Nasenflügel des zunächst Stehenden. Die Kleider der Frauen dufteten, die Scheitel der Herren waren glatt, die Augen blitzten, die Hände sagten: Na, auch wieder, Du? Wo denn so lange gewesen? In der ersten Reihe saßen die Kritiker wie Gläubige in einer hohen Kirche, so still, so andächtig. Der Vorhang bewegte sich ein bischen, da ertönte das Zeichen zum Anfang, wer sich räuspern zu müssen glaubte, tat es rasch, und da saßen sie alle wie Kinder in der Schulstube, gradausschauend, mäuschenstill, da erhob sich was und spielte sich was.

II

Der Vorhang ging in die Höhe, alles war gespannt, was es geben würde, da trat ein Knabe auf, und der fing an zu tanzen. In einer Loge im ersten Rang saß die Königin, umringt von den Hofdamen. Der Tanz gefiel ihr so gut, daß sie sich entschloß, auf die Bühne zu gehen, um dem Knaben etwas Liebevolles zu sagen. Bald darauf erschien sie auf der Bühne, der Knabe schaute sie mit seinen jungen, schönen Augen an. Er lächelte. Da durchfuhr es die Königin wie ein Blitz, an dem Lächeln erkannte sie ihren eigenen Sohn, sie stürzte zu Boden. Was hast Du, fragte der Knabe. Da erkannte sie ihn immer deutlicher, an der Stimme auch noch. Da war es mit ihrer königlichen Würde vorbei. Sie warf die Hoheit beiseite und schämte sich nicht, den Jungen fest an ihr Herz zu pressen. Ihre Brüste hoben und senkten sich, sie weinte vor Freude, du bist mein Sohn, sagte sie. Das Publikum klatschte Beifall, aber was wollte der Beifall? Das Glück dieser Frau war gewiß über allen Beifall erhaben, es würde auch ein Zischen haben ertragen können, der Kopf des Knaben wurde immer wieder genommen und an den wogenden Busen gedrückt. Sie küßte ihn, dann kamen die Hofdamen und erinnerten ihre Gebieterin an die Unschicklichkeit der Szene. Da lachte das Publikum, aber die Hofdamen streuten Verachtung auf die vielköpfige Plebs herab. Sie zuckten mit dem Mund, da zuckte der Vorhang und fiel herab.

Kasperletheater

Direktionswechsel

Vor kurzer Zeit ging durch die wiener Presse die Nachricht, daß Otto Brahm direktionsmüde sei, und daß Herr Martin Zickel die Absicht habe, ihm das Lessingtheater abzunehmen und es weiterzuführen. Beide, Brahm und Zickel, behaupteten natürlich, jener wiener Journalist habe sich diesen Gedanken aus seinen Redaktionsfingern gesogen. Nun, man weiß, daß ein Dementi immer die erste Gewähr für die Wahrheit einer Sensationsmeldung ist. Und wir wissen, dank der Findigkeit unsers Adolar-Mitarbeiters, daß sich in Berlin in der Tat ein Umzug der Theaterdirektoren im großen vorbereitet, über dessen Einzelheiten uns die beteiligten Herren auf unsre Anfrage bereitwilligst Mitteilung gemacht haben.

Ludwig Barnay

Auf Ihre Anfrage erwidere ich ergebenst, daß ich persönlich nach meinen letzten Erfahrungen am berliner Hoftheater von der Tätigkeit als Theaterdirektor das habe, was der Berliner ‚die Neese voll' nennt, also auf ein neues Theater kaum noch reflektieren werde. Wie gesagt: dieses rein persönlich! Amtlich möchte ich bemerken, daß die von einer sehr hohen Instanz befürwortete Absicht besteht, unter der Leitung des Herrn Ferdinand Bonn im Berliner Theater eine Filiale des Hoftheaters für Kriminaldramatik einzurichten. Eine endgültige Entscheidung wird der Protektor dieser Idee selber treffen, sobald er ‚Die tanzenden Männchen' zum fünfzigsten Mal gesehen haben wird. Man beabsichtigt dann, wenn ich recht unterrichtet bin, die Billetts zu den Vorstellungen des Sherlock-Holmes-Zyklus als Belohnungen an tüchtige, die Karten zu den Klassiker-Vorstellungen der Bonnbühne als Bestrafungen an untüchtige Rekruten zu vergeben.

Alfred Halm

Ich hatte die Absicht, mir für meinen neuen Schwank — ‚Der Weisheitszahn' — der vor wenigen Wochen im Stadttheater in Cöthen mit sensationellem Erfolg in Szene ging, ein neues Theater bauen zu lassen. Aber mein Knauer wurde hier zum Knauser und erklärte kategorisch: „Den Weisheitszahn lassen Sie sich nur ziehen." So bleibe ich im alten Neuen Schauspielhause. Aber es gibt in meinem Menschenleben Augenblicke, in welchen mir — unter uns gesagt — auch vor diesem Hause schon ganz erheblich mies ist.

Max Reinhardt

Allerdings ist es Meine Absicht, auch noch andre berliner Bühnen außer den Mir bereits zur Verfügung stehenden zu leiten. Sie fragen kurz, welche,

und Ich antworte Ihnen ebenso kurz: Alle! Ihre Intelligenz wird Ihnen ja wohl bereits gesagt haben, daß Ich, um an die Spitze der von Mir geplanten ‚Vereinigung der Berliner Theater' zu kommen, Mich des Aushungerungsprinzips bedienen werde. Schon in den nächsten Tagen gehen an sämtliche Schauspieler und Schauspielerinnen Berlins und der größern Provinzstädte Rundschreiben ab, in denen Ich jedem Mimen und jeder Mimin die Erhöhung ihrer derzeitigen Gagebezüge um hundert Mark im Monat verspreche, wenn sie mit fliegenden Fahnen zu Mir übergehen. Für die Einhaltung meiner Verpflichtungen steht Mein Felix Hollaender mit seinem großen Ehrenwort gut. Sie werden Mir zugeben, daß ich alle Neuengagierten, als Dramaturgen, Regisseure, Hilfsarbeiter, Rollenschreiber, Garderobiers, Portiers, Scheuerfrauen, Sänger, Tänzer, Maler, Inspiratoren, Architekten, Statisten, Theaterschüler und Heizer, so lange ausgezeichnet verwenden kann, bis sämtliche sogenannten Kollegen aus Mangel an Hilfskräften den Generalkonkurs angemeldet und Meinem Bruder Edmund — denn Ich gedenke nicht, mit ihnen zu verhandeln — die Schlüssel ihrer Theater übergeben haben werden. Was die dann folgende Eroberung Wiens betrifft — aber von Luftschlössern möchte Ich hier doch lieber nicht sprechen.

Otto Brahm

Ich habe die Absicht, die große ‚Verschiebung' unter den berliner Theaterdirektoren, von der Sie erzählen, abzuwarten. Aber Sie können sicher sein: ich werde nicht mitschieben! Wenn mich mein vorletzter Autor, mein letzter Schauspieler verlassen haben werden, so wird im Lessingtheater noch immer die Möglichkeit bestehen, neue Hauptmanns und alte Ibsens durch meinen Dramaturgen Dr. Ehrlich, meinen Rendanten Friedmann, meinen Kassierer Schiff mit verteilten Rollen vor dem Publikum lesen zu lassen. Ich hoffe, der Kritiker Philipp Stein wird auch dieser Epoche meines Wirkens sympathisch gegenüberstehen.

Martin Zickel

Gern nähm ich sämtliche Theater
an meine Brust, als Lustspielvater,
und machte — ohne Dramaturgen —
aus ihnen lauter Kabel-Burgen.
In ihnen spielt ich voller Eile
die Fieber — aller Truppenteile,
bis, von der neuen Kunst besiegt,
auch 's Publikum das Fieber kriegt.
Das wär ein ganz famoses Stückel.
So kommts auch noch!

Gruß

Martin Zickel

Rundschau

Lia Rosen

Lia Rosen, das neue Mitglied des Burgtheaters, hat als Ottegebe in Hauptmanns ‚Armem Heinrich' debütiert. Erster Eindruck: Interessant; mit allen unangenehmen Nebengeräuschen des Begriffs. Aeußerst talentvoll; mit allen penetranten Peinlichkeiten, die rund herum sind. Eine kleine Dame mit zwei großen, durstig blickenden Augen und pechschwarzem Haar, um dessen Nacht alle Fledermäuse der Hysterie flattern. Eine ungemeine Courage im Sich-Hingeben an den Affekt fällt auf. Gleichsam: ich will gern verbrennen, wenns nur leuchtet! Die Stimme merkwürdig monoton, wenig modulierbar, einfarbig, und doch, auf einer überaus vielstufigen Skala von leise zu laut ansteigend, ein klangreiches Instrument. Ein Instrument, das durch rein dynamische Mittel farbige Wirkungen erzielt. In der Höhe, allzu forciert, bricht dies Organ manchmal spröde entzwei, und es schlägt dann für Augenblicke der Glanz einer rührend-hellen Kinderstimme vor. Ueber die Gebärdensprache des Fräuleins ist noch nicht zu urteilen. Starrheit, Verzückung, Krampf, diese radikalen Ausnahmezustände der Geste, diese Gefrierprozesse der Gliedmaßen, sind leicht zu spielen. Und Fräulein Rosen hat die ganze Rolle wie mit verhaltenem Atem gespielt. Durchaus angefüllt mit gestockter Ekstase; die später schön ins Laufen geriet. Durchaus: besessen; erst heimlich, dann offenbar. Und über die verschiedenen dunkeln Abgründe der Besessenheit führt ja wirklich Ottegebes Schicksal. Besessen: erst von Gott, dann vom Teufel, hierauf von beiden zugleich, und schließlich (als beste Kur für so heilig-furchtbare Erkrankungen der Frauenseele): besessen vom Manne. Einzelne Augenblicke der Angst, der Vision gerieten sehr stark. Das Liebliche, Reine, Kindliche, auf welch sanfte Farben projiziert das Blutrot von Ottegebes Opfer erst seine rechte dramatische Wirkung tut, es fehlte gänzlich. Ebenso das Demütige, Mysteriös-Katholische. Es war durch ein Schärferes, Grelleres ersetzt. Durch eine seelische Stimmung, die man nach einer Analogie aus der Geruchssphäre ‚stechend' nennen dürfte. Und wirklich hat ja jedes ‚Pathos der Nervosität' diesen spitzen, mehr beunruhigenden als hinreißenden Charakter. Im Grunde genommen sind schauspielerische Talente wie das des Fräulein Rosen vorerst immer ein wenig verdächtig. Sie scheinen mehr intensiv als groß. Sie wirken durch ihre konzentrierte Art; aber es kann so gut konzentrierte Kraft wie konzentrierte Schwäche sein. Sie sind in den beiden engen Grenzgebieten der Rede: im Stammeln und im Schrei, zu Hause, und irrende Fremde durch alle weiten Zonen, die dazwischen liegen. Sie sind famose Nachtwandler, und hinken unsicher am hellen Tag. Sie haben etwas Spukhaftes, Giftiges, etwas, das kein Licht verträgt. Sie können, scheint es, nichts — als ein bischen hexen. Warten wir ab, ob Fräulein Rosen über stärkern Zauber verfügt. Ohne Zweifel: ein großes Können und ein noch größeres Bewußtsein des Könnens. Alles, auch das scheinbar Unmittelbarste, Naivste, von Intellekt glanzvoll getrübt, und die Wirkung deshalb wohl sicherer, aber nicht stärker. Zu irgendwelcher sinnlichen Freude für den Zuhörer leider

ringsum gar keine Möglichkeit. Aber geht es überhaupt ohne dies auf die Dauer? Alfred Polgar

Auf Sylviens Flur

In der lichten, hellgrünen Wiese liegt still, fast tot die grasende Herde; dieweil im süßen Schatten der blumigen Au der frohen Schäfer und Schäferinnen loses Gevölk kichert und kost und neckt und spielt. Und mit dem leichten Flattern des bunten Falters, mit dem zärtlichen Spiel der girrenden Taube wiegt sich und huscht das Völkchen durchs leise Geflüster der Bäume. In leichten Rhythmen klingt Flur- und Menschenspiel zusammen. In solch zartem, lieblichem Spiel fand Christian Fürchtegott Gellert weiche, duftige Melodien für das bukolische Lied, das die holde Muse ihm einstens gegeben. Damötens zages Seufzen beschwingt Myrtillens froher Mut, und Galathees hingebend Herz läßt Sylviens Sprödigkeit in seliges Lieben gleiten. Und bang und ungestüm und heftig pocht der Pulsschlag dieser Rhythmen. In der Mittagssonne eines heitern Nachmittags suchte der heidelberger Hebbelverein das süße Lied der kleinen Schäferin in das Spiel der Linien und Flächen einzufügen, das Peter Behrens im Rasenrund seines Naturtheaters auf der mannheimer Jubiläums-Ausstellung schuf. Und in der Tat: hier wäre den Körperlichkeiten wie den Geistigkeiten eines leichten Versspiels eine Form von festumschlossener Einheit zu geben, eine Harmonie von wundersamem Klingen. Aber was mein Herz gewünscht, das sah mein Auge nicht. Ich liebe die jungen Künstler, liebe die zaghafte Unbeholfenheit ihrer jungen Kunst; und doch bei aller Liebe: die wackere junge Schar gab die niedlichen Reize des duftigen Schäferliedes nicht. Wahrscheinlich müßten wir den Errungenschaften unsrer Kunst entsagen, um auf Sylviens Flur wie einst zu spielen. Richard Weissbach

‚Das muß man sehn!!!'

Wer sich mit den Revuen des Metropoltheaters ernsthaft auseinandersetzen wollte, müßte sich zunächst einmal wieder den berliner Theaterzensor vornehmen. Was macht die französischen Revuen zu Unterhaltungsobjekten, vor denen auch der Trauerkloß aus Beruf und Neigung sich stets geradezu kannibalisch wohl befinden muß? Einfach die Tatsache, daß diese pariser Revuenmacher, ohne in die spanischen Stiefel einer behördlichen Oberaufsicht eingeschnürt zu sein, den Machthabern ihres Landes und andrer Länder freimütig sagen dürfen, was sie zu sagen haben, und daß zugleich mit dieser Erlaubnis auch der Geist über sie gekommen ist. Ich vergleiche das Couplet von den Costumes du roi Edouard, das man in einer der letzten Revuen in Paris sang, ohne daß der französische Gesandte in London wegen dieser maßlosen und maßlos lustigen Anpöbelung seine Pässe erhielt, mit dem sehr glatten, aber auch sehr zahmen Tanzduo vom ‚guten Onkel Edeward', das Herr Julius Freund in seiner neuen Revue riskiert hat. Der Wesensunterschied zwischen diesen beiden Gesängen zeigt zugleich die Gründe an, weshalb der Kinematograph der gallischen Revuen stets überwältigend freche, sich an den Verstand der Verständigen wendende Bilder zu zeigen haben wird, während man sich in Berlin mit geschickt hergestellten Nettigkeiten, einigen Ausflügen in das Reich der Langeweile und einer Reihe mit gutem Geschmack ersonnener Schaustellungen begnügen muß. Freilich, das berliner Publikum, besonders aber das köstliche berliner Premierenpublikum — dort, wo du nicht bist, da ist das Glück! — wäre

für die pariser Revue absolut unreif, ist es zum Teil sogar für die berliner Revue. Man kann beobachten, daß diese Herrschaften jedes gute, lokalsatirische Bonmot, wie sie Julius Freund durch seinen Henry Bender oder seinen Guido Thielscher immer reichlich an den Mann bringen läßt, kaum mit einem Lächeln bedenken. Erst den Dialekt der entblößten Ballettbeine verstehen sie deutlicher. Die Sprache des Herrnfeldidioms, in der sich Julius Freund augenblicklich häufiger ausdrückt, als es seinen bessern Zuhörern wohltut, holt dann endlich aus ihrer Brust das lange verhaltene Jauchzen. Man muß es gehört haben, welche Begeisterung etwa das melancholische Wort, Meschugge', noch dazu von dem Arier Thielscher geflötet, an dieser Stelle haben kann. Macht dann besagter Thielscher (als Caruso-Parodist) gar Miene, nach dem berühmten Muster des großen Tenors die Reize hübscher, junger Damen coram publico zu — begreifen, werden Unflätigkeiten ausgesprochen, die man vor der eigenen Frau nicht hören mag, so steigert sich das Jauchzen zum Wiehern. Da also diese ‚Naturalisten' nur das Handgreifliche wünschen und über jeden Versuch zum künstlerisch Anständigen im Zwischenakt laut nörgeln, so hat der Direktor Richard Schultz, für den es sich bei jeder Revue darum handelt, die Unkosten von einer Viertelmillion Mark wieder einzubringen, ganz recht, wenn er seine Arbeitshelfer auf durchaus sachliche Wirkungen hinhetzt. Ueber die Leute aber, welche den vielfarbigen Globus dieser neuen Revue tragen, möchte ich an dieser Stelle einmal ausführlicher sprechen.

Walter Turszinsky

Neues Theater

‚Ihavatrathe', Drama in zwei Akten von Julius Berstl; ‚Liebe', Komödie in einem Akt von Gustav Wied. Man besuche, bitte, diesen Abend mit dem aprioristischen Entschluß, während des ersten Stücks fest zu schlafen. Die Fauteuils des Herrn Schmieden sind zwar nicht sehr bequem; aber man kann doch Hübsches träumen (nicht wahr?), und man wird dann den anderthalb Stunden, die Herr Berstl usurpiert, eine viel freundlichere Erinnerung bewahren dürfen als der Wachende (der überdies, bon gré, mal gré, auch bald entschlummert). Denn Ihavatrathe, eine orientalische Prinzessin, ist bemerkenswert langweilig. Sie langweilt sich deshalb selbst, erhebt einen muskelstarken Sklaven zu hoher Gunst und läßt ihn, als er herrisch wird und gar König sein möchte, zu Tode peitschen. Dies kleine Begebnis kann auf tausend Wertarten dramatisiert werden, von schlankster, duftigster Delikatesse bis zu peinlichster prosaischer Schwerfälligkeit. Die Arbeit J. Berstls steht leider dem untern Strich der Skala nahe. Gewiß: dieser Autor ist noch sehr jung und wollte sein Bestes geben. Aber das Beste des Herrn Berstl ist etwas Dürftiges. Sein Fall liegt einfach: er hat einige Belesenheit, ein wenig zufällige Kulissenkenntnis und gar keine Phantasie. Solche Trockenheit, solche lederne Zähigkeit ist bei Jünglingen sicher selten. Hätte nicht den Clerk einer Handelsbank der Sternenhimmel des Orients zu einer lyrisch schwellenden Minute verlockt? Herrn Berstl, wie sehr er mit großen Empfindungen arbeitet, gelingt auch unter Palmen kein einziges tieferes Wort, keine neue Geste, keine klingende Stimmung. Nichts ... So Papier wie dieser war kaum je ein Junger. Ich glaube, daß das Bürgerliche Gesetzbuch poetischere Stellen enthält als dieses Drama, an dessen Schluß die Prinzessin den vermessenen Sklaven

anfährt: „Diese Verblendung! Dieser Wahn! Diese Anmaßung! Glaubtest du, über mich herrschen zu können? über mich? . . . Wie einem Kinde mir deinen Willen aufzuzwingen? . . . Bin ich ein Kind? Ich, ein Kind! . . . Weil ich spielte, vielleicht? Weil ich mit dir spielte? . . . (Gebrochen) Aber ich habe genug gespielt. Ich mag das Spielzeug nicht mehr! . . . Werft es doch auf den Kehrichthaufen, das unleidliche Spielzeug!! . . ." Das sind, meiner Treu, die Schlußworte . . . Wenn man aber sagen wollte, diese unbefriedigte, gierende Jhavatrathe sei eine Kitsch-Variante, eine billige Volksausgabe der Salome, so wäre das zu milde; die größte Höflichkeit ließe nur die Formulierung zu: Berstls Prinzessin verhält sich zu der von Oscar Wilde wie eine Bierflasche mit Patentverschluß zu der schwanken, klirrenden Zerbrechlichkeit eines Zierglases von Tiffany & Co., New York. (Jenny Reingruber gab die Prinzessin trefflich in Berstls Geiste.) . . . Dieses Stück, wie gesagt, verschlafe man. Es folgt die große Pause und darauf die hübsche, platte Anekdote des Dänen G. Wied: ‚Liebe'. Ländliches Erntefest. Die Gutsbesitzerstochter Kristine will nur einen Mann, der etwas Wunderbares, Romantisches für sie tut. Da geht Rasmus, der verschmähte Freier, hin und erhängt sich. Man schneidet ihn lebend ab, und nun führt er, selig, die Braut heim. Er hatte aber, da er scheinbar baumelte, einen Stein unter die Füße geschoben . . . Wied ist nicht immer stubenrein, seine Keckheitspose nicht ganz frei von Roheit. Meist fühlt er selbst sich behaglicher als sein Hörer. Aber er bietet unwiderstehliche Momente. Als der Erhängungsfall bei der Dorfbehörde angemeldet werden soll, winkt der Ortsschulze ab: „Wenn sie da nich von s-terben, is das nich notwendig." Charmant ist das Tempo des Akts, diese unerschütterliche, schwerhörige, sehr geruhsam-epikuräische Behäbigkeit. Und bei alledem hat die Kleinmalerei etwas Graziles, Helles, Kühl-Liebliches. Weiße Segel sommers an dänischer Küste; durch die Buchen schmiegt sich der Sonnenstrahl, eilt zärtlich die Brise . . . Die Darstellung befleißigte sich des hamburgischen Dialekts und war hier sehr liebenswürdig.

Ferdinand Hardekopf

Aus dem Jnhalt der nächsten Nummer:

Jbsen, die Schauspielkunst und die Theaterkritik/ von Bernard Shaw
An den Gärtner und den Schiffer/ von Max Mell
Viel Lärm um Nichts/ von S. J.
Bernhard Baumeister/ von Willi Handl
Betrachtungen/ von August Strindberg
Madame Butterfly/ von Hans Warbeck
Theaterseele/ von Julius Bab
Lautenburg in Wien/ von Alfred Polgar
Die Reifenkünstler/ von Peter Altenberg
Die Epigonen der Elf Scharfrichter/ von Ferdinand Hardekopf
Nachdruck von Theaterzetteln/ von Richard Treitel
Kasperletheater
Rundschau

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lessen, Berlin W. 9

Die Schaubühne
3. Oktober 1907
III. Jahrgang Nummer 40

Ibsen, die Schauspielkunst und die Theaterkritik/ von Bernard Shaw

Die idealistischen Figuren Ibsens, die zugleich höher stehend und schädlicher als gewöhnliche Philister sind, bringen den konventionellen Schauspieler durch ihren Doppelanblick in Verlegenheit. Er verharrt noch immer in der Annahme, er müsse niederträchtig sein, wenn er auf der Bühne selbstsüchtig sein, er müsse ein Held sein, wenn er selbstaufopfernd und gewissenhaft sein soll; und daß er komisch sein müsse, wenn er sich unbewußt selbst verspotten soll. Sein Streben ist beständig darauf gerichtet, wieder bekannten Boden zu betreten, indem er seine Rolle auf [illegible] der Bühnentypen zurückführt, mit denen er vertraut ist, und die er nach [illegible] praktischen, faßbaren Regel darzustellen gelernt hat. Je erfahrener er [illegible], desto sicherer wird er das Stück zu einem Melodrama oder einer Posse gewöhnlichster Sorte ‚entibsenen'. Gebt ihm den Helmer zu spielen, und er wird zuerst erklären, die Rolle bestehe in einer Anhäufung von ‚Inkonsequenzen', und zum Schluß plötzlich herausfinden, daß Helmer nur Joseph Surface redivivus sei. Teilt ihm Gregers Werle, den Anbeter der Wahrheit, zu, und er wird ihn zuerst à la Georg Washington spielen und dann, wenn er sieht, daß ihn das Publikum, anstatt ihn ehrerbietig aufzunehmen, auslacht, wieder beginnen, für den Lacherfolg zu spielen und sich daran zu ergötzen. Das heißt, falls genug gelacht wird, um die Rolle ganz und gar komisch zu gestalten. Sonst wird er die Stellen, die Heiterkeit hervorrufen, weglassen wollen. Ausgelacht zu werden, wenn man eine ernste Rolle spielt, ist hart für einen Schauspieler und noch härter für eine Schauspielerin. Es gibt für Leute, deren Lebensunterhalt vom öffentlichen Beifall abhängt und deren Beruf eine abnorme Entwicklung des Selbstbewußtseins mit sich bringt, nichts Schrecklicheres, als verhöhnt zu werden. Nun fordert aber Ibsen von seinen Künstlern, daß sie nicht nur auf jedem Niveau ihrer Kunst große Gewandtheit und Macht besitzen, sondern auch, daß sie bereit sind, sich manchmal gerade auf dem Höhepunkte ihrer tiefstempfundenen Nuancen ungemein lächerlich zu machen. Es ist nicht zu verwundern, daß

ſie es vorziehen, in ihren Rollen herumzuſtöbern und die großen profeſſionellen Gelegenheiten, welche die tragiſchen Szenen ihnen bieten, auszuwählen und die Nuancen wegzulaſſen, die das Bild auf Koſten der Eitelkeit des Modells vervollſtändigen. Wenn eine Schauſpielerin von anerkannter Berühmtheit gebeten würde, die Hedda Gabler zu ſpielen, würde ihre erſte Regung wahrſcheinlich nicht nur darin beſtehen, Hedda in eine Brinvilliers oder in eine Borgia oder in ein ‚Vergißmeinnicht‘ zu verwandeln, ſondern auch darin, alle gemeinern Abſcheulichkeiten, die Heddas Würde — wie man ſich Würde auf der Bühne vorſtellt — beeinträchtigen, zu unterdrücken und wegzulaſſen. Das Ergebnis wäre für einen geſchulten Kritiker ungefähr ebenſo befriedigend, wie das der Retuſche, welche die Auslagephotographie zur wertloſeſten aller Künſte gemacht hat. Der ganze Witz eines Ibſenſchen Stücks beſteht in der Bloßſtellung gerade der Konventionen, von denen der Schauſpieler beherrſcht wird. Ibſen hat nicht nur ‚gefallene‘ Frauen liebenswert erſcheinen laſſen, ſondern er hat auch erkannt und offen ausgeſprochen, daß darin eine vitale Rechtfertigung für ſie liegen könne, weshalb er nachdrücklich auf ihrer Seite geſtritten und ihnen die Teilnahme zuerkannt hat, die die poetiſche Gerechtigkeit nur den Redlichen gewährt. Er hat die Ausdrücke ‚gefallen‘ und ‚ruiniert‘ in der Weiſe lächerlich gemacht, daß er ſie mit der ſpaßhafteſten Wirkung auf Männer anwenden ließ. Deshalb kann Ibſen nicht vom konventionellen Geſichtspunkt aus geſpielt werden; um das zu ermöglichen, müßten die Stücke umgeſchrieben werden. Beim Umſchreiben würde der Reiz der Rollen verloren gehen und damit auch ihre Anziehungskraft für die Darſteller. ‚Ein Puppenheim‘ wurde auf dieſe Art, obgleich nicht auf Anregung einer Schauſpielerin hin, bearbeitet; aber die Bearbeitung fiel zum Glück durch. Sonſt würden wir bei Ibſen vielleicht zu ertragen haben, was wir ſchon bei Shakeſpeare erdulden mußten, deſſen Stücke jahrhundertelang zum großen Teil von unglaublich ſchlechten Umarbeitungen verdrängt wurden, von denen Cibbers ‚Richard der Dritte‘ und Garricks ‚Katharina und Petruchio‘ ſich bis in unſre Zeit erhalten haben.

Wenn man bedenkt, daß Talma die Lehrzeit zur vollſtändigen Ausbildung eines Schauſpielers auf achtzehn Jahre geſchätzt hat, iſt es wenig ermutigend, unſern fertigen Schauſpielern und Schauſpielerinnen Ibſenrollen anzubieten. Sie verſtehen ſie nicht, und wenn man ſie dazu bringen könnte, ſich daran zu machen, würden ſie in ihrer Unberührtheit ſie nicht ſpielen wollen. Die neue Schule ſagt zu der alten: „Ihr könnt Ibſen nicht ſpielen, weil ihr Ignoranten ſeid.“ Worauf die alte Schule entgegnet: „Ihr könnt gar nichts ſpielen, weil ihr Dilettanten ſeid.“ Wenn man aber das Wort ‚Dilettant‘ in ſeiner Bedeutung als ‚ungeübter Spieler‘ nimmt, ſo ſind, was die Stücke Ibſens betrifft, die Vertreter beider Schulen Dilettanten. Die alte Technik bricht in dem neuen Theater zuſammen; denn obgleich ſie in der Theorie eine Technik von allgemeiner Anwendbarkeit iſt, die den Künſtler ſo bildſam macht, daß er ſich jeder vom Dramatiker vorgezeichneten

Gestalt anzupassen vermag, ist sie doch in der Praxis nur ein Vorrat von Tönen und Stellungen, auf denen, durch geeignete Auswahl und Kombination, nur eine gewisse beschränkte Anzahl herkömmlicher Bühnenfiguren aufgebaut werden kann. Es ist ebenso unmöglich, aus diesen Eigenschaften einen Ibsencharakter zu formen, wie ein griechisches Kostüm aus einer englischen Garderobe zusammenzustellen; und von den Versuchen, die bereits gemacht wurden, sind einige so grotesk ausgefallen, daß es jetzt bei der Besetzung spezifischer Ibsenrollen tatsächlich sicherer ist, einen Anfänger mit der Aufgabe zu betrauen, als einen maßgebenden und erfahrenen Schauspieler.

Eine stetige Besserung der Aufführungen von Ibsens Dramen darf in dem Maß erwartet werden, als die jungen Spieler, die sich für die Werke interessieren, dazu die Erfahrung gewinnen, deren es bedarf, um reife Künstler aus ihnen zu machen. Diese Erfahrung werden sie nicht nur in Stücken von Ibsen, sondern auch in den Werken von Dramatikern gewinnen, die stark von Ibsen beeinflußt sein werden. Schauspieldichter, die früher nur Stücke nach den überkommenen Rezepten, Tränen oder Lachen hervorzurufen, zusammengesetzt haben, nehmen ihren Beruf, soweit ihre Fähigkeiten reichen, bereits ernst und wagen es immer mehr, die Vorfälle und Katastrophen des Seelenlebens an Stelle der Ohnmachtsanfälle, Ueberraschungen, Entdeckungen, Morde, Duelle, Meuchelmorde und Intrigen zu setzen, die gegenwärtig noch die Gemeinplätze des Theaters sind. Andre, die keine derartigen Regungen haben, sehen sich gezwungen, die Qualität ihrer Arbeit zu verbessern, weil selbst die, die Ibsens Stücken mit unverhohlener Müdigkeit und Abneigung beiwohnen, sobald sie zu ihrer gewohnten Theaterkost zurückkehren, plötzlich zum Bewußtsein der darin enthaltenen Ungereimtheiten und Künstlichkeiten gelangen, die sie früher nie belästigt hatten. Genau auf dieselbe Weise haben die Maler der naturalistischen Schule ihre Widersacher reformiert, nur in noch viel ausgedehnterm Maß, als die Zahl ihrer eigenen direkten Bewunderer es vorzeichnet: man hört beispielsweise die verächtlichste Schmähung und Verhöhnung Monets und Whistlers noch immer häufig von Personen, deren frühere Duldung der schlimmsten Unnatürlichkeiten des konventionellen Atelierbildes durch diese Maler vollkommen zerstört worden ist. Bis in die allerletzte Zeit konnte man auch Musiker in einem Atem Donizetti lobpreisen und Wagner ungestüm beschimpfen hören. Zu jedem Akkord aus ‚Tristan und Isolde' machten sie saure Gesichter, ohne auch nur zu ahnen, daß ihr alter Glaube erschüttert war, bis sie ‚La Favorita' wieder hörten, und diese Oper so veraltet fanden, wie die gereimten Tragödien von Lee und Otway. Im Drama können wir uns also darauf verlassen, obgleich wir keinen zweiten Ibsen bekommen werden, daß doch niemand nach ihm so für die Bühne schreiben wird, wie die meisten Schauspieldichter vor ihm. Dies wird eine entsprechende Veränderung im technischen Warenvorrat des Schauspielers mit sich bringen, dessen gewöhnliche Schulung dann aufhören wird, sich in einen entschiedenen Nachteil für ihn zu verwandeln, sobald er mit einer Ibsenrolle betraut wird.

Was für die Schauspieler gilt, das gilt auch für die Kritiker: die Anhänger Ibsens sind die jüngern Männer. Größtenteils folgt die Presse jedoch den Theaterdirektoren, anstatt sie zu führen. Der durchschnittliche Theaterkritiker ist kein Lessing: es gab eine Zeit, wo er nicht einmal unbedingt ein häufiger Theaterbesucher sein mußte, sondern einfach ein Mitglied des Berichterstattungs- oder Literaturstabs war, das ohne die geringste Rücksicht auf seine Vertrautheit mit der dramatischen Literatur zum Theaterdienst bestimmt wurde. Augenblicklich ist der Theaterkritiker nicht viel mehr als ein Mensch, der Berichte darüber schreibt, was sich in einem Schauspielhause zuträgt — obgleich man die besondere Natur seines Amts soweit zu erkennen beginnt, daß man es jetzt gewöhnlich in die Hände angestammter Theaterbesucher legt — genau so, wie sein Kollege Berichte darüber schreibt, was sich im Gerichtssaal zuträgt — wobei der gewaltige Unterschied jedoch darin besteht, daß der Herausgeber, dem gewöhnlich wenig an der Kunst gelegen ist, und der noch weniger davon versteht, einen bemerkenswerten Polizeifall gelegentlich selbst kritisieren wird, oder einen seiner besten Schriftsteller ersuchen dürfte, das zu tun, wogegen es ihm niemals auch nur im Traum einfällt, in der Kunst des Theaters ein Thema zu sehen, über das es irgend eine Redaktionspolitik geben könnte. In der Tat ist der ‚Theaterkritiker' einer Zeitung gewöhnlich bestenfalls ein gut schildernder Berichterstatter, und schlimmstenfalls nur ein Theaterneuigkeitskrämer. Als solcher ist er unter Schauspielern und Theaterdirektoren eine wichtige Persönlichkeit, aber sonst nirgends von Belang. Natürlich verkehrt er in den Kreisen, die sich einzig und allein viel aus ihm machen; und bis er so viele Aufführungen gesehen hat, daß er sich unwillkürlich ein paar kritische Grundsätze zurechtgelegt hat, zählt er auch jeden Schauspieler und Direktor, der sich einige Jahre behauptet hat, zu seinen persönlichen Bekannten und ist in alle ihre privaten Neigungen und Abneigungen, Händel und Freundschaften, mit einem Wort, in die ganze Parteilichkeit verwickelt, die persönliche Beziehungen mit sich bringen. Und wenn es einmal so weit mit ihm gekommen ist, kann man sich den Wert seiner Orakelsprüche vorstellen. Man muß auch noch erwägen, daß er das Unglück haben kann, einem Blatt anzugehören, in dessen Annoncenteil Theaternachrichten eine Rolle spielen, oder dessen Herausgeber und Besitzer (oder deren Frauen) nicht zögern, Theaterdirektoren gegenüber Verpflichtungen einzugehen, indem sie Freikarten beanspruchen, so daß er zu wählen haben mag, ob er vorzieht, sich angenehm zu machen oder seinen Posten zu verlieren. Man wird sich dann in Fällen, wo die nackte Wahrheit bei irgend einem Individuum Anstoß erregen könnte, nicht einmal auf ihn als Neuigkeitskrämer verlassen können.

Zu all den unterdrückenden Mächten, mit denen der Kritiker zu kämpfen hat, kommt noch das Verleumdungsgesetz. Jede abfällige Kritik eines öffentlichen Darstellers ist eine Verleumdung; und jedes Uebereinkommen unter den Kritikern, Künstler zu boykottieren, die an das Gesetz appellieren, ist eine Verschwörung. Natürlich findet der Boykott bis zu einem gewissen

Grade ſtatt; denn wenn ein Künſtler, Direktor oder Agent die Neigung zeigt, auf das, was eine Verreißung genannt wird, mit dem Brief eines Rechtsanwalts zu antworten, ſo wird der Kritiker, der um ſeiner ſelbſt willen ſeine Arbeitgeber weder den Koſten eines Prozeſſes noch der Bangigkeit ausſetzen mag, welche die Androhung eines ſolchen begleiten, verſucht ſein, der Gefahr aus dem Weg zu gehen, indem er einfach nie wieder auf die prozeßſüchtig veranlagte Perſönlichkeit anſpielt. Obgleich dies auf den erſten Blick die Freiheit der Kritik genügend zu verbürgen ſcheint (denn die meiſten im öffentlichen Leben ſtehenden Menſchen würden mehr darunter leiden, wenn die Zeitungen ſie ignorierten, als wenn ſie ſie, wie beleidigend auch immer, angriffen), ſo iſt ihr Einfluß doch nur ſtets auf die verhältnismäßig wenigen Kritiker beſchränkt, die bedeutenden Blättern mit einem fixen Gehalt angehören, und auf die Unternehmer und Künſtler, für die ſich das Publikum nicht ſonderlich intereſſiert. Die meiſten Kritiker erhalten für ihre Rezenſionen ein beſtimmtes Honorar für die Spalte oder die Zeile, ſo daß ihr Einkommen davon abhängt, wieviel ſie ſchreiben. Unter dieſen Umſtänden verurteilen ſie ſich, ſo oft ſie eine Aufführung ignorieren, zu einer Geldſtrafe. Anderſeits kann ein Dramatiker oder ein Theaterdirektor zu einer Stellung gelangen, in der ſeine Unternehmungen einen unentbehrlichen Teil der Tagesneuigkeiten bilden. Dann kann er getroſt einen feindſelig geſtimmten Kritiker durch die Androhung des gerichtlichen Verfahrens einſchüchtern, weiß er doch, daß das Blatt ihm weder Trotz zu bieten, noch ihn zu ignorieren vermag. Wenn ein gerichtliches Verfahren tatſächlich eingeleitet und der Fall nicht, wie gewöhnlich, hinter den Kuliſſen beigelegt wird, erhält die Zweifelhaftigkeit des Geſetzes ihre ſonderbarſte Beleuchtung durch ein paar Rechtsanwälte, die eine Frage der ſchönen Kunſt vor einer Jury von Geſchäftsleuten erörtern. Selbſt wenn der Kritiker ein tüchtiger Redner und Verteidiger wäre, was er höchſtwahrſcheinlich nicht iſt, könnte er ſeine eigene Sache nicht führen, weil in dieſem Fall ſein verhältnismäßig wohlhabender Prinzipal und nicht er der Angeklagte wäre. Kurz, das Geſetz iſt gerade gegen eine aufrichtige Kritik, wo ſie am notwendigſten iſt; und obgleich ein geiſtreicher und witziger Kritiker allerdings jeden Künſtler oder jede Aufführung in den Augen geiſtreicher und witziger Leute ſehr lächerlich machen kann, ohne ſich einem Prozeß auszuſetzen, ja ſogar mit allem Anſchein gutmütiger Nachſicht, ſo bekommt der Kritik eine ſolche Anwendung von Witz und Geiſt durchaus nicht; während ſie dem einfachen Kritiker, der für einfache Leſer ſchreibt, kein Hilfsmittel abgibt.

Das alles ſoll keineswegs bedeuten, daß die ganze Preſſe in ihrer Kunſtkritik hoffnungslos korrupt iſt. Aber ſicherlich bedeutet es, daß die Ungleichheit der Partie des Zeitungskritikers ſo ſchwer wiegt, daß ſie kein Menſch zu gewinnen vermag, ohne ein Maß von Charakterſtärke und perſönlichem Anſehen, das in jedem Beruf ſelten iſt und das in den meiſten Erwerbszweigen höhern pekuniären Bedingungen und Ausſichten entſpricht, als es alle die ſind, die der Journalismus bieten könnte. Die höchſten

Stufen der Gründlichkeit haben bei der Presse keinen Marktwert; denn wenn alles andre gleich gut ist, wird die Zeitung, deren Kritiker gutmütig und nachgiebig ist, nicht weniger Leser haben, als die, deren Kritiker unbeugsam ist, wenn die Interessen der Kunst und des Publikums in Betracht kommen. Ich übertreibe nicht und gehe auch nicht über die Gewähr meiner eigenen Erfahrung hinaus, wenn ich sage, daß ein Kritiker, der nicht darauf vorbereitet ist, nicht nur viel mehr Arbeit zu leisten, als das Publikum ihm lohnen wird, sondern auch seinen Lebensunterhalt aufs Spiel zu setzen, so oft er einen ernsthaften Streich nach den in allerhand künstlerische Mißbräuche eingekleideten mächtigen Interessen führt (Verhältnisse, die auf die Dauer auch den Stärksten ganz mürbe machen), daß ein solcher Kritiker sich Kompromissen unterwerfen muß, welche die Vertrauenswürdigkeit seiner Kritik erheblich beeinträchtigen. Selbst der Kritiker, der in der Lage wäre, diesen Gefahren die Stirn zu bieten, muß einen mitfühlenden und mutigen Verleger finden, der ohne Rücksicht auf den kommerziellen Vorteil oder Nachteil seiner unaufhörlichen Fehde, fest zu ihm hält. Da alle wirtschaftlichen Verhältnisse unsrer Gesellschaft darauf hinzielen, unsre Zeitungen immer mehr in die Hände glücklicher Spekulanten zu werfen, kann die außerordentliche Seltenheit einer erfreulichen Vereinigung eines energischen, tüchtigen und unbestechlichen Kritikers, eines mitfühlenden Herausgebers und eines uneigennützigen und mutigen Verlegers kaum von Leuten gewürdigt werden, welche die Welt des Journalismus nur durch ihren schwarz-weißen Schleier kennen.

Alles in allem genommen, bleibt noch eine große Menge Zeitungsberichte über Theaterereignisse, die nur aus Höflichkeit ‚Theaterkritik' genannt wird, obgleich jede Woche ausgezeichnete Kritiken von Männern geschrieben werden, die entweder auf andern Gebieten der Literatur und des Journalismus hervorragende Schriftsteller sind, oder Staatsdiener in diesem oder jenem Amt, als Theaterkritiker tatsächlich unabhängig sind (die wenigen, die ein mächtiger innerer Beruf und Charakterstärke unbestechlich gemacht haben, gar nicht zu erwähnen). Unter den Kritikern, die so genannt zu werden verdienen, sind die Meinungen über Ibsen auf die unvermeidliche Art in philisterhafte, idealistische und (mehr oder weniger) realistische geteilt. Das Kreuzfeuer, das sie sich liefern, ist ziemlich verwirrend. Man braucht nicht unbedingt ein Ibsenanhänger zu sein, um als Kritiker auf den ersten Blick zu erkennen, daß Beschimpfungen wertlos sind, und kann sie, um die Ehre seines Standes zu retten, daraufhin angreifen. Demgegenüber kommt wenig in Betracht, daß einige Kritiker, die Ibsen angegriffen haben, es sicherlich nur getan haben, weil sie — um es ungeschminkt herauszusagen — auf dem Gebiet der dramatischen Poesie zu ungebildet und unmaßgebend sind, um etwas Gehaltvolleres als die Theaterkost, an die sie gewöhnt sind, zu begreifen oder zu goutieren; oder daß andre gegen ihre eigene Ueberzeugung aus Bescheidenheit, Vorsicht, Nachgiebigkeit in den Chor der Verunglimpfung eingestimmt haben — kurz, weil ihnen der Mut ihres Berufes mangelt.

Es gibt keinen Grund für die Annahme, daß die Zahl der Ibsenanhänger in der ganzen Gesellschaft der Kritiker, wenn sie mit einer liberalen Erziehung und einem unabhängigen Einkommen ausgestattet worden wären, viel größer sein würde, als sie es jetzt ist, wie sehr auch der Ton ihrer feindlichen Beurteilung hätte veredelt werden können. Ibsen war als Pionier des Bühnenfortschritts ebenso wie als Pionier der Moral dazu ausersehen, die Mehrheit seiner Zeitgenossen, ob nun Schauspieler, Theaterdirektoren oder Kritiker, gegen sich zu haben.

Schließlich muß zur Warnung noch gesagt werden, daß viele von den untergeordneten Kämpfern auf beiden Seiten die Dramen Ibsens überhaupt nicht studiert hatten, oder aber durch das Studium so verwirrt waren, daß sie sich von den Angriffen der Idealisten dazu verleiten ließen, außergewöhnliche Unsittlichkeiten zwischen den Zeilen zu lesen, wie zum Beispiel, daß Oswald in den ‚Gespenstern' in Wirklichkeit der Sohn des Pastor Manders, oder daß Lövborg der Vater von Hedda Tesmans Kind sei. Es ist sogar behauptet worden, daß entsetzliche Schaustellungen von Tod und Krankheit in fast jeder Szene der Dramen Ibsens vorkommen, die doch — für Tragödien — frei von sichtbaren, physischen Schrecknissen sind. Man sagt nicht zuviel, wenn man sogar behauptet, daß es bis jetzt sehr wenige Kritiker so weit gebracht haben, daß sie imstande wären, die Fabeln der Stücke, denen sie beigewohnt haben, genau nachzuerzählen. Was Wunder also, daß sie noch keine bestimmte Ansicht über den schwierigen Standpunkt der philosophischen Richtung Ibsens haben — obgleich ich selbst nicht verstehe, wie Aufführungen seiner Stücke ohne Bezug darauf ganz angemessen beurteilt werden können. Eine Folge davon ist, daß die, die durch Ibsens Kunst angeregt, bezaubert und erfrischt werden, seine Absicht genau so oft wohlwollend verdrehen, wie die, die verwirrt und angewidert sind, sie boshaft verdrehen; und es sieht ganz danach aus, als sollte Ibsen die unbestrittene Oberherrschaft als moderner Schauspieldichter erlangen, ohne notwendigerweise einen einzigen Kritiker zum Ibsenismus bekehrt zu haben. In der Tat, es ist unmöglich, daß seine Absicht voll erkannt oder gar gebilligt werde, bevor die Gesellschaft, wie wir sie kennen, ihre Selbstgefälligkeit nicht durch das Wachstum der Ueberzeugung verloren hat, die Richard Wagner prophezeite, indem er erklärte: „Der Mensch wird niemals das sein, was er sein könnte und sollte, bevor er nicht durch ein bewußtes Befolgen jener innern natürlichen Notwendigkeit, welche die einzige wahre Notwendigkeit ist, sein Leben zu einem Spiegel der Natur macht und sich von seiner Knechtschaft unter äußerliche künstliche Fälschungen befreit. Dann erst wird ein lebendiger Mensch werden, der jetzt nur ein Rad im Mechanismus dieser oder jener Religion, Nationalität oder dieses oder jenes Staates ist."

Das stark gekürzte Schlußkapitel eines ebenso belehrenden wie belustigenden Buches, das unter dem Titel: ‚Ein Ibsen-Brevier, Die Quintessenz des Ibsenismus', in der Uebersetzung von Siegfried Trebitsch, bei S. Fischer in Berlin erscheinen wird.

Viel Lärm um Nichts

Von der neuen Theaterſaiſon ſind erſt vier Wochen um. Man iſt noch ziemlich hoffnungsvoll. Auf den Privatbühnen, von denen bisher keine ein Zugſtück erbeutet hat, zirkuliert notgedrungen ein friſches, neues Leben. Da will es einem zunächſt wieder einmal nicht in den Sinn, warum gerade die Hofbühne ſich dieſem friſchen, neuen Leben ganz verſchließt. Sie hätte es am allerwenigſten nötig, denn ſie iſt auf kein Zugſtück angewieſen. Sie fände in der modernen Produktion eine Anzahl von Dramen, die ſich weder zur Scheinhöhe eines falſchen Pathos verſteigen, noch in die Niederungen einer kunſt- und naturfremden Witzelei verlieren, und die trotzdem nicht dem Hof, nicht der Kirche, nicht dem Sittengeſetz zu nahe treten. Dieſen Dramen öffnen ſich die Hofbühnen von München, Dresden, Stuttgart, ohne daß deren Intendanten ſich einer revolutionären Geſinnung verdächtig machen und ihre Stellung gefährden. Opernwerken, die nicht weniger modern oder ſogar noch moderner ſind als dieſe Dramen, öffnet ſich die berliner Hofoper, ohne daß im Staate Deutſchlands irgend etwas fauler wird. Es iſt kein Grund erſichtlich, warum Herr von Hülſen im Schauſpielhaus Wagniſſe unterlaſſen müßte, die er im Opernhaus unbeſorgt ausführt. Selbſt wenn er die Rückſicht auf die Kaſſe nicht ganz außer Acht laſſen darf: iſt wirklich anzunehmen, daß Wilhelm von Scholzens ‚Jude von Konſtanz‘, Rudolf Holzers ‚Michael Kohlhaſe‘, Eduard Stuckens ‚Gawân‘, Herbert Eulenbergs ‚Leidenſchaft‘ und ähnlich verheißungsvolle Dramen, von denen ſich ein paar an andern Orten auf das erfreulichſte bewährt haben, bei uns eine geringere Anzahl Aufführungen erleben würden als Dietrich Eckarts ‚Froſchkönig‘, Max Dreyers ‚Venus Amathuſia‘, Jon Lehmanns ‚Lied vom braven Mann‘, Guſtav Renners ‚Merlin‘? Dieſe Stücke ſind mit Ach und Krach dreimal geſpielt worden, haben ihre Verfaſſer in ihrer ganzen Hoffnungsloſigkeit bloßgeſtellt und nicht einmal die ausgehungerten Schauſpieler in Nahrung geſetzt. Von jenen Dichtungen, die ſämtlich Proben eines ſchönen und reichen Talents ſind, könnten nicht gut noch weniger Aufführungen ſtattfinden. Aber ſich auch nur ein einziges Mal von der Bühne herab zu ſehen, wird jeden jungen Dramatiker unendlich fördern, zumal wenn das Glück hinzukommt, daß ſeine Intentionen ſchauſpieleriſch erfüllt werden. Für die aufgezählten Dramen und die nicht aufgezählten ihres Schlages wäre der ideale Hauptdarſteller Adalbert Matkowsky. Er würde hier einen künſtleriſchen Dienſt leiſten, wie es kein andrer vermöchte, und zugleich unwillkürlich gezwungen werden, ſich ſelber zu dienen. Die Rollen des ‚modernen‘ Schauſpielhausrepertoires in ihrer grellen Lebloſigkeit verführen ihn zu ſeinen hohlſten

Im Interesse Ihrer Gesundheit liegt es

sich von den

wunderbaren Vorzügen

von **Rudolf's**

Fusswohlstiefel

(D. R.-Pat. System Langenohl)

zu überzeugen.

Fusswohl-Broschüre gratis und franko.

Schuhhaus Rudolf,

SW., Leipzigerstrasse 59,

neben Café Aschinger.

Bei Vorzeigung dieser Anzeige 5 % Rabatt.

MODERNE SKLAVEN

SECHS KAPITEL SCHAUSPIELERELEND VON EINEM CLOWN

PREIS 50 PFENNIG

BERL. BÖRSENCOURIER: „ . . . Man kann nicht leugnen, dass diese Schrift manches enthält, was wirklich eine scharfe Kritik verdient, und dass sie an Krebsschäden greift, deren Heilung für den ganzen Schauspielerstand ein Glück bedeuten würde."

STUTTGARTER MORGENPOST: „Dieser Clown scheint ein grundgescheiter Mann zu sein, der ungewöhnlich scharf sieht und einen angenehmen Stil zu schreiben weiss."

□ □ □ □ IN JEDER BUCHHANDLUNG VORRÄTIG □ □ □ □

ECHTE PELZWAREN,
SAISON-NEUHEITEN.
Nur eigenes Fabrikat.

Reellität und solide Preise : Langjähriges Geschäfts-
□ □ □ □ □ □ □ □ **prinzip.** □ □ □ □ □ □ □ □

Adolf Göbel, Kürschnermeister,

BERLIN SW. 19, Jerusalemerstrasse 65.

Goldschmidt

EINGETRAGENE SCHUTZMARKE

REICHSBANK-
GIRO-KONTO

TELEPHON:
AMT I, 4274

BERLIN
Friedrichstr. 150
Ecke Dorotheenstrasse

SPEZIALITÄT:

Frack-Anzüge NACH MASS
Smocking-Anzüge NACH MASS

VOLLENDETE AUSFÜHRUNG — TADELLOSER SITZ

MEINE PREISE

Frack-Anzüge NACH MASS

70 M.	100 M.	120 M.	145 M.	165 M.

Frack-Anzüge auf Seide resp. Halbseide NACH MASS

85 M.	130 M.	150 M.	190 M.	210 M.

Smocking-Anzüge mit seidenem Shawl NACH MASS

67 M.	93 M.	100 M.	128 M.	150 M.

Smocking-Anzüge auf Seide resp. Halbseide NACH MASS

80 M.	110 M.	135 M.	160 M.	185 M.

Diener-Frack-Anzüge NACH MASS

48 M.	60 M.	65 M.	75 M.	90 M.

FERTIGE FRACK- und SMOCKING-ANZÜGE entsprechend billiger!

MUSTER UND MODEBILDER sowie leichtfassliche Massanleitung stehen portofrei zu Diensten!

Tönen, zu seinen leersten Posen. Die Bemühungen lebendiger Dichter, den Gehalt unsrer Tage in eine hohe Form zu prägen, würden diesen großen Schauspieler bereit und fähig finden, seine Natur ganz in Kunst zu verwandeln und einem überkommenen Stil die Farbe des Lebens zu geben, das zwar nicht das Leben des heutigen Tages, wohl aber das Leben einer besondern und ungemeinen Individualität wäre. Dieser wechselseitige Belebungs- und Verjüngungsprozeß wird Matkowsky verwehrt. Ein Künstler, den jedes andre Theater ins hellste Licht zu rücken einsichtig genug wäre, ist am Schauspielhaus einer unter vielen. Selbst für das klassische Repertoire scheint er dieser seltsamsten aller Direktionen langsam entbehrlich zu werden. ‚Die Braut von Messina' wird vorbereitet. Man erwartet, daß Matkowsky, der für Don Cesar — vielleicht — zu reif geworden ist, für Don Manuel reif genug befunden werden wird. Er macht überhaupt nicht mit. ‚Viel Lärm um Nichts' wird angekündigt. Man freut sich, seinen strahlenden Benedikt wieder zu bewundern. Sieh da, es geht auch ohne ihn.

Aber es geht eben, am Schauspielhaus, nicht ohne ihn, wenn man nämlich von der Aufführung einer Shakespeareschen Komödie mehr als den Eindruck einer saubern und anständigen Wiedergabe verlangt. Dieser Eindruck wird durchaus erreicht. Die Dekorationen sind alle funkelnagelneu und werden gewiß für hundert Vorstellungen vorhalten, in denen keineswegs immer ‚Viel Lärm um Nichts' gegeben zu werden braucht. So peinlich individuell ist man am Gendarmenmarkt nicht. In diesen hohen Hallen dürfte das Maskenfest des Grafen von Lavagna mit dem gleichen Fug vor sich gehen, wie das Maskenfest eines Gouverneurs von Messina. Diese prunkvollen Gewänder würden elisabethanischen Engländern ebenso trefflich stehen wie den Sizilianern des vierzehnten Jahrhunderts. Mit Hilfe desselben langwierigen und weihrauchenden Umzugs, der Heros Beschimpfung vorangeht, kann Karl der Siebente von Frankreich gekrönt, der märkische Stallmeister Froben begraben, Brunhild mit Gunther getraut werden. Das maßvolle Tempo, in dem man Benedikt und Beatrice ineinander verliebt macht, würde für die Zähmung einer Widerspänstigen durch einen wilden Petruchio kaum beschleunigt werden. Wenigstens nicht von der Regie. Das ist ja gar keine Regie. Man denke sich die Komödie in Reinhardts Hände. Er würde trachten, eine Mitte auszufinden, in der die drei Handlungen sich träfen. Er würde einen phantastischen Stil durchführen, der es glaubhaft machte, daß Menschenkinder auf ihre alten Tage so vertrotteln wie Holzapfel und sein Gevatter Schlehwein, der die Möglichkeit zuließe, daß ein Mann von der gutartig normalen Veranlagung des Grafen Claudio sich gegen seine Braut aus heiler Haut wie ein Irrsinniger benimmt, und der die ganz natürliche Lebensluft für ein Paar von der geistigen Schnellkraft Benedikts

und Beatrices bildete. Dergleichen wird hier gar nicht erſt verſucht. Hier tritt unvermittelt Ernſt neben Spaß, Wahn neben Wirklichkeit. Die Mitte der dichteriſchen Elemente, die man vermißt, wird nach Möglichkeit erſetzt durch die Mittelmäßigkeit der nachſchaffenden Faktoren. Dabei muß nur wiederholt werden, daß der Maßſtab von Reinhardt, nicht von den andern berliner Bühnen hergenommen iſt. Von ihnen würde keine ein ſo figurenreiches Koſtümſtück ſo tüchtig bewältigen. Dieſe Hofſchauſpieler haben nicht viel in ſich, aber ſie haben eine gefällige und manierliche Art, das bischen nach außen zu kehren. Sie wiſſen ſich ſo zu tragen und zu bewegen, daß ihnen der Umgang mit Prinzen und unter Umſtänden auch eigenes Prinzentum zugetraut werden kann. Mit einem Wort: wenn es einen Realismus der poetiſchen Stimmung und einen Realismus des tatſächlichen Vorgangs gibt, ſo iſt zu ſagen, daß dieſe königlichen Darſteller in der Nüchternheit ihrer Seelen und der Sicherheit ihrer Sitten an den unwichtigen Realismus doppelt abſtatten, was ſie dem wichtigen ſchuldig bleiben. Das iſt ſo lange erträglich, wie die Herrſchaften unter ſich ſind. Da diesmal Matkowskys Feuergeiſt fehlte, waren ſie faſt durch drei Akte unter ſich. Dann trat Vollmer auf, warf Holzapfels Worte durcheinander, dichtete eigene hinzu, war gar nicht beamtenmäßig zuverläſſig und hatte weiter nichts als Humor und Phantaſie. Das aber genügte, um uns über die ganze Umgebung hinweg einen Blick in die Shakeſpearewelt zu eröffnen, ſo weit und tief, daß ein frommer Schauder vor der Macht des Genies das Gelächter dämpfte.

An den Gärtner und den Schiffer/ von Max Mell

Was mir geſchehn iſt, woher kams geflogen?
Wer hat dies mir entſendet, wer bin ich, daß ichs empfing?
Oh, ich weiß: mein Gefühl ſtand auf, ſchlug auf wie die Wogen,
Und das Schickſal kam und trats wie ein wertloſes Ding.

Sanfter Gärtner! wie du will ich ſein, zwiſchen Beeten,
Auf den kleinen Wegen! Und du, im Nachen,
Friedlicher Schiffer! zu einem der Eurigen möcht ich mich machen;
Deshalb bin ich heut Abend unter die Sterne getreten.

Wird euch dies recht ſein? Wie ſpiegeln ſich Himmelshöhn!
Starker Blumenduft kommt. Ihr Männer im Garten, im Nachen!
Was mir geſchehn iſt: Gut kann es niemand mehr machen.
Aber ſchön! Und ich glaube, ich kanns! . . . Aber ſchön.

Bernhard Baumeiſter/ von Willi Handl

Zum achtzigſten Geburtstag

Es wäre vergebens, die Einfachheit ſelbſt noch analyſieren zu wollen. Das künſtleriſche Weſen von Bernhard Baumeiſter läßt ſich nur nennen, nicht erklären: es iſt Kraft. Eine außergewöhnliche, naturgeborene Kraft hat ſich dieſen Körper aufgebaut, teilt ſich durch ihn mit, trägt ſich unbedacht und ungeſchmälert zur Schau, wie ſie iſt. Sie iriſiert nicht in lebhaft vielfarbigen Brechungen (wie einſt bei Kraſtel), ſie ſpiegelt ſich nicht pathetiſch oder parodiſtiſch im Bewußtſein ihrer ſelbſt (wie bei Gabillon), ſie quillt nicht in mitteilſamer Güte über (wie bei Sonnenthal, der zweifellos auch zu den Kraftmenſchen der Bühne gehört), ſie hat keinerlei Anlage, gelegentlich nervös auszufahren (wie bei Rittner). Sie iſt da und lebt, nichts weiter. Dieſe Kraft ſpielen zu laſſen, in beruhigter Fülle, in gewaltigem Trotz oder in ungeheurer Fröhlichkeit, iſt Bernhard Baumeiſters ganze Kunſt. Es gibt nichts Einfacheres.

An ſeinen Körper engſtens gebunden, von ſeinem Blut allein genährt, offenbart dieſe Kraft in jeder kleinſten Aeußerung die Natur dieſes Körpers, dieſes Bluts. In die Züge dieſes Mannes, in den Umriß ſeiner Geſtalt, in die geringſte ſeiner Bewegungen iſt ſeine Herkunft unverkennbar eingeſchrieben. Auf unſrer deutſchen Bühne iſt etwas Deutſcheres nicht zu denken, als Bernhard Baumeiſter. Gerade darum, weil er es ſo gar nicht bewußt herzuzeigen, ſo gar nicht planmäßig zu verwenden weiß, ſtrotzt das Weſen ſeiner Raſſe nur voller und ſtärker aus ihm. Er trägt es nicht vor, er trägt es in ſich und an ſich; wie ein Baum die bildenden Säfte und Kräfte ſeines Bodens. Deutſche Eiche: dieſes billige botaniſche Gleichnis, dieſe phraſenverdächtige Formel weicht einem dennoch nicht von den Lippen, wenn man nach irgend einem bildhaften Ausdruck von Bernhard Baumeiſters künſtleriſcher Art verlangt. Sie iſt ebenſo wetterfeſt, mächtig und breit und iſt auch ebenſo eingewurzelt. Er gehört zu denjenigen, die von der Erde ihrer Heimat innerlich nie ganz loszureißen ſind; nicht hinweg und nicht hinauf. Wie hoch er von ſeinem Boden aus emporwachſen kann, ſo hoch kommt er und will niemals höher. Stürmiſch anzuſteigen, feurig aufzufliegen iſt ihm nicht gegeben. Die Kronen der Könige, der Helden, der Denker wären ſeiner Stirn ein unebener Schmuck; er trägt mit dem prächtigſten Anſtand die Krone des ruhigen, ſelbſtſichern Bürgertums. Bürgerlich iſt ſeine ganze Kunſt. Aber weil ſie, die ungeheure, mit ihren Rieſenkräften zur Verehrung zwingt, iſt ſie des philiſtröſen Beigeſchmacks ſouverän überhoben, den zum Beiſpiel Lewinsky, dieſer andre Bürger unter den Königen des alten Burgtheaters, künſtleriſch nie ganz von ſich abtun konnte. Baumeiſters Kunſt hingegen iſt wie eine große Demonſtration der ruhig ſchaffenden Natur gegen die — ſehr verächtlichen — Verächter von allem Geraden, ſchlicht Beſtändigen, Bürgerlichen, ja Philiſtröſen. Die ſtarre, farbloſe Decke über menſchlichen Tiefen, die von der Geckerei des Uebermuts Philiſterium

geſcholten wird, iſt nichts als der natürliche Schutz für den Reichtum ſtarker, entwicklungsreicher Keime, der ſich da unten ſammelt. In der unerſchütterten Ruhe eines wohlbeſorgten, ſtreng umzirkelten Lebens ſpeichern ſich Kräfte um Kräfte durch Generationen auf. Dann, mit einem Mal, ſprengt einer die graue Decke, ſteigt mit allen dieſen langverhaltenen, ganz ausgeruhten, ſchier unerſchöpflichen Kräften empor und ſteht ehrfurchtgebietend da, ein unvergeßlich großes Denkmal jener ſchlichten und ſtetigen Tugenden, eine glanzvolle Erhebung des deutſchen Philiſters, ein bürgerlicher Rieſe, wie Bernhard Baumeiſter. Vor der gewaltigen Größe, in der ſich hier der Typus offenbart, bleibt den Spöttern freilich das Gelächter aus. Ja, ſie ahnen kaum, die feinen Köpfe, daß es gar nicht zwei verſchiedene Formen, ſondern nur zwei verſchiedene Maße einer und derſelben Form ſind, was ſie hier verehren, dort verachten; daß Bernhard Baumeiſter mit der ganzen Pracht und Wucht ſeines Weſens ohne jene ſtille, kleine, beſchränkte deutſche Bürgerlichkeit überhaupt unmöglich wäre; daß ſeine Kraft aus ihren Kräften zuſammengefloſſen iſt, wie ſich ein großer Strom am Ende aus kleinem Gerieſel ſammelt.

Auf dieſe genetiſche Verwandtſchaft mit dem ſchweren deutſchen Bürgertum zeigt auch ſeine unveränderbare Männlichkeit hin. Er kann fröhlich, lebhaft, ausgelaſſen ſein, aber immer wie ein Mann, der ſein ganzes geſichertes Ich dabei in gleichmäßige Bewegung bringt, nie wie ein Jüngling, der ſich an die Laune des Moments verliert. Seit wir Heutigen ihn kennen, war er, wie er iſt. Seine Kunſt iſt durch dieſe Jahrzehnte dieſelbe geblieben, hat nichts angeſetzt und nichts abgegeben — hat ſich nur ganz zuletzt der phyſiſchen Plackerei enthalten, die dem gebrechlichen Körper des hohen Siebzigers nicht mehr zugemutet werden durfte. Ihre Höhepunkte, ihre Großtaten beſtehen ſeit etwa dreißig Jahren unverändert. Er kam ja wohl dereinſt als junger Menſch mit jugendlichen Künſten zu uns. Aber davon weiß niemand mehr. Von Joſef Wagners Helden ſprechen Väter und Großväter heute noch; Sonnenthals Liebhaber und Charmeure ſind der Bewunderung der Gegenwart überliefert. Von Baumeiſters Jünglingsgeſtalten iſt nichts bekannt. Laube macht nicht ſehr viel Aufhebens von dieſem friſch erworbenen Mitglied. Tadelnd merkt er ſeine „ſtenographiſche Art, zu ſprechen“ an. Was man ſich darunter vorzuſtellen hat, wird nicht ganz klar; aber nach dem Baumeiſter zu ſchließen, den wir nun kennen, muß der Herr Direktor damit wohl die ſchwergewichtige Knappheit gemeint haben, mit der Baumeiſter gerade im Affekt die ſtärkſten Worte und Töne unheimlich gewaltig zuſammenzupreſſen liebt. Das iſt nun freilich gegen die Freiheit und den Schwung, die man an den Jünglingen der Bühne damals liebte; aber es paßt wunderbar zu der Stärke und ſachlichen Gediegenheit des Manns, wie wir ihn heute verſtehen. So wie es Menſchen gibt, die zu ihrer reifen Zeit und noch im Greiſenalter ſelbſt den Jüngling nicht aus ihrem Weſen bringen können, ſind wieder andre, die faſt im Knabenalter ſchon ſo viel Mannheit in ſich haben, daß ſie davon eingeengt und

belaſtet bleiben, bis der Körper zu den Maßen der Seele heraufgewachſen iſt; daß ſie davon gefeſtigt und behütet bleiben, wenn die Kräfte des Körpers im Abſteigen ſind. Zu dieſen gehört Bernhard Baumeiſter.

Breite — das wäre das Leitwort für ſein äußeres Bild. Der Körper gedrungen, von umfänglicher Bruſt, ein lebendiger Stamm voller Säfte. Die Beine derb, von maſſivem Tritt, im Knie unmerklich ausgebogen, breitſpurig; die Hände ſchwer und baumelnd. Der Kopf, auf kurzem Nacken ſitzend, hat ein Paar luſtig-liſtige blaue Augen, breite Stirn und breiten Mund. Dieſer Mund mit den glatten, etwas eingekniffenen Lippen war nie dazu gemacht, ſüß zu ſäuſeln oder heroiſch zu ſchmettern. Es iſt ein Mund für behaglich irdiſche Dinge, der Mund eines tapfern Eſſers und Trinkers. Aber auch in böſerm Sinne ein zermalmender Mund, für die zornigen Rufe beharrlichen Trotzes und für die Wut gereizter Mannheit. Sparſam ſind die Bewegungen Baumeiſters. Am liebſten ſteht er, die Füße breit aufgeſetzt, mit eingezogenem Schädel da, während ſich die Arme langſam ſeitlich wegſpreizen: wehrhaft abwartend. Dann können, in Momenten humoriſtiſcher und tragiſcher Verzweiflung, die mächtigen Tatzen plötzlich mit einem lauten Klatſch an die Schenkel fallen, um ſich, zu Fäuſten geballt, dort feſt zu halten: es iſt aus, hier zerbricht die Hoffnung des Stärkſten. Die herrlichſte und die furchtbarſte Wirkung ſeiner Kunſt liegt aber in ſeiner Stimme. Er hat ein ſtarkes und ſattes Organ, eigentlich ohne Metall, und dennoch voll aus den Tiefen der mächtigen Bruſt herauf. Von dorther kommt ein Strom von Wärme mit, die den Hörer unendlich wohlig anglüht, wenn dieſe große Stimme ſich ſchmeichelnd klein und fein machen will oder in gütiger Rede gemeſſen hinklingt oder gar ihr herzhaft ſchütterndes, langgezogenes, urfröhliches und urgeſundes Lachen aus der Kehle ſtößt. Und fürchterlich iſt dieſe Stimme, wenn ſie ſchreit; ein homeriſches Männergeſchrei, peinigend wehevoll, mörderiſch ergrimmt, tief ergreifend und grauenhaft zugleich.

Die Menſchen, die auf der Bühne in dieſem Körper leben, mit dieſer Stimme ſprechen, ſind alſo die ehrlichen, frohen Männer, die herzhaft gütigen Väter, die ſtarken Helden der Schlichtheit und Geradheit. Der Kreis iſt nicht groß, nicht mannigfaltig, und er muß ſchon von einer ſo machtvollen Perſönlichkeit ausgefüllt ſein, um innerhalb der unendlichen Kunſt dennoch Größtes zu bedeuten. In einer geringen Zahl überwältigender Geſtaltungen drückt ſich, ſeit wir ihn kennen, das Höchſte und Bewunderungswerteſte, das er ſchuf, faſt unverändert aus. Götz von Berlichingen, Pedro Crespo, der Erbförſter, Hans Falſtaff — dieſe Gipfel von Baumeiſters Schöpfung ragen Jahrzehnte ſchon unnahbar und unerreicht über allem Leben der deutſchen Bühne. An ſie ſchließen ſich in dichter Reihe die Meiſterwerke kleinern Ausmaßes: Der alte Miller, Paul Werner, der Patriarch, Kottwitz, Piepenbrink, Papa Vockerath, Sartorius und viele andre, die literariſch nicht Stand gehalten haben, aber ſchauſpieleriſch ſtark genug geweſen wären, um bis heute mit den höchſten Ehren auszudauern. Sie alle mannhaft, von innen her feſt, urgeſund und kerndeutſch. Und

wäre nicht die Persönlichkeit, die sie ausgeprägt hat, so grundgewaltig, daß jeder Widerspruch schweigen muß, man könnte dieses Kerndeutsche an mancher von ihnen als ein unberechtigtes Ausbiegen aus der Linie der Dichtung empfinden. Sein Pedro Crespo zum Beispiel ist nichts als ein zu grandioser Wildheit aufgereizter Miller. Alles ist Güte, Breite, Herzlichkeit; selbst in der Wut tobt nur das gekränkte, große Herz. Nichts von dem starren Stolz, dem düstern Haß, dem empfindlichen Fanatismus des Spaniers. Und doch hinreißend stark und echt; von einer persönlichen Echtheit eben, die hier für die literarische als gleichwertig eingetauscht werden muß. Sein Falstaff (Hans, nicht John) hat ganz den Humor des verlüderten deutschen Corpsiers; seine Art, zu fressen und zu saufen, zu renommieren und auszukneifen. Nichts von spezifisch englischer Groteskkomik, von genial verzerrendem Karikieren, von polternder Rüpelei — wie Shakespeare doch wahrscheinlich wollte. Ein durchaus deutscher Humor; aber so urgewaltig, weltüberglänzend, so ganz geniehaft, daß er für diesmal seinen Willen ohne weiteres an Stelle des Shakespeareschen setzen darf. Diese beiden, Falstaff und Pedro Crespo, und mit ihnen etwa noch der Erbförster, sind wohl das Größte, was wir von ihm kennen. Das Schönste aber, was er uns genießen ließ, scheint mir sein Götz zu sein. Da war, vom Genie des deutschen Dichters geführt, in die Menschlichkeit seines deutschen Helden eingepaßt, die Natur dieses wesentlich deutschen Künstlers in wunderbarster Harmonie mit sich selbst. Ein goldiger Glanz von grundloser Heiterkeit, von Lust am eigenen Wesen lag über der ganzen Figur. Die Welt wurde heller, wenn er lachte, und es war schön, zu leben. Ehrfurcht und Zutrauen, stille Angst und zärtlichste Liebe erweckte uns sein Blick, sein Gang, das Schütteln seiner Locken. So fest und so scheu zugleich war unser inniger Glaube an ihn, daß auch da noch keiner sich geniert fühlte oder zu grinsen wagte, wenn dieser Herrlichste, Männlichste, sein Fenster zuklirrend, in grimmiger Gemütlichkeit hinunterrief: „Ihm aber, sagts ihm, er kann mich—!"

Nun ist er achtzig Jahre alt. Den schweren Panzer des Götz hat er vor ein paar Jahren dauernd abgelegt; an Feiertagen der Burgtheaterkunst wurde wohl bis vor kurzem noch sein Falstaff, sein Erbförster, sein Pedro Crespo hervorgeholt. Von neuen Arbeiten bleibt der Greis natürlich verschont. Das letzte, was er schuf, war, wenn meine Erinnerung recht behält, der Attinghausen. Da war es wunderbar zu sehen, wie das hohe Alter diese breite, bürgerliche Männlichkeit doch mit einem Strahl besondern Adels verklären konnte. Ein ganz neuer Ton war — jetzt erst! — in die Kunst des Fünfundsiebzigjährigen gekommen. Dieser irdische, ganz fest wurzelnde Mensch war plötzlich wie entrückt, in andre Sphären gehoben, unter einem ätherischen Hauch. Sein Gesicht schien von innen her zu leuchten, sanft und sehnsüchtig lösten sich die erst so derben Züge, weich schmiegte sich der starke Körper in die Lehnen des Stuhls, als der erhabene Alte, den Kopf in die weißlich schimmernde Hand gelegt, die gefügigen Worte sprach: „Unter der Erde schon ist meine Zeit!"

Betrachtungen/ von Auguſt Strindberg

Ein religiöſes Theater

Es ſieht aus, als dächten die Menſchen nicht ſehr hoch von ſich ſelber. Wenn ſie auf dem Theater eine recht boshafte Satire ſehen, ſo weiden ſie ſich daran; jedoch ohne die Satire auf ſich zu beziehen. Die gilt nur den andern! In meiner Jugend gab es einen Theaterſchriftſteller, der zuerſt Satiriker war, ſchließlich aber von Mitleid mit den Menſchen ergriffen wurde. Da ſich ſeine Gefühle durch ein gutes und verhältnismäßig glückliches Leben gemildert hatten, ſah er die Menſchen in einem hellern Licht. Er ſchrieb alſo ein Stück mit nur edeln Menſchen, die voller Gefühl und weichen Herzens waren. Was geſchah? Das Publikum glaubte erſt, es ſei Ironie. Aber im zweiten Akt entdeckte man den Irrtum. Eine Stimme aus dem Parkett ſchreit: Pfui Teufel, das iſt ja Ernſt. Je weiter das Stück kam, deſto größer wurde der Ekel. Die Zuhörer ſchämten ſich vor einander und für den Dichter. Einige liefen hinaus, und die Zurückbleibenden lachten ſchließlich. Lachten über die Güte, Aufopferung, Entſagung, Verzeihung. Sie kannten ſich nicht wieder, hielten die Schilderungen für unnatürlich. So ging es in der Wirklichkeit nicht zu; die Menſchen waren keine Engel. Es kann alſo gefährlich ſein, gut von den Menſchen zu ſprechen.

Man muß aber nicht vergeſſen, daß religiöſe Menſchen das Theater nicht beſuchen, weil das Theater gottlos iſt. Die griechiſche Tragödie begann damit, daß den Göttern geopfert wird; und alle Tragödien handeln von der Ohnmacht des Menſchen im Kampf mit den Göttern. Warum bauen unſre Religiöſen kein Theater, in dem man ſehen kann, wie das Böſe entlarvt und ausgelacht wird!

Das Unvermeidliche

Die Frage, was man zu bereuen ein Recht hat, iſt recht verwickelt. Ich verfolgte die Laufbahn eines Dichters aus der Entfernung. Ich las mit größter Bewunderung ſeine Schriften, die mir von einer andern Welt zu ſein ſchienen. Seine Dramen atmeten alle eine Wehmut und eine Furcht vor etwas unbekanntem Schrecklichen, das kommen mußte. Seine Philoſophie im Schatz der Armen war die eines Heiligen. Man atmete nicht mehr Luft in ſeiner Landſchaft, ſondern den reinen Aether. Er war damals gegen vierzig Jahre alt, und ich erwartete jeden Tag, zu leſen, der Dichter ſei in ein Kloſter gegangen.

Aber dann las ich: er habe ſich mit einer Schauſpielerin verheiratet; er ziehe mit ihr herum, und ſie zeige ſich nackt in einem von ſeinen Stücken. Jetzt ſchrieb er nämlich neue Stücke für ſie; und jetzt, wo ſie zyniſch und roh waren, gewann er die große Volkstümlichkeit, die er bisher nicht hatte erreichen können. Er gab ſeine Perſon, ſeine Dichtung, ſeine Frau preis. Und wie er ſank, weinte ich in meinem Herzen. Eines Tages ſtand in

der Zeitung, die Geliebte seines Lebens habe ihn verlassen. Das brauchte aber nicht wahr zu sein!

Sein Schicksal quälte mich. Es kam mir vor, als sei es vorher bestimmt gewesen. Alle seine Dramen aus der Zeit, da er noch nicht verheiratet war, handelten von diesem Schrecklichen, das er voraussah und fürchtete. Auch schien es mir, als habe er ins Schlammbad tauchen müssen; als sei er gezwungen worden, sich vom Leben beschmutzen zu lassen, und zwar gerade auf diese Art. Als habe er nicht das Recht, den Himmel vorweg zu nehmen; als dürfe er nicht ein heiliges, reines Leben führen. Es ist schrecklich, weil es unerklärlich ist.

Umgängliche Menschen

Wenn ich ein Charakterdrama sah, habe ich mich immer gefragt, ob die Menschen so einfach und durchsichtig sind. Es gibt eine Gruppe Menschen, aus denen man nie klug wird. Sie sind von Natur so angelegt, daß sie sich aus lauter Entgegenkommen dem Umgang anpassen. Ein solcher Mensch kam in meinen Dunstkreis, und ich fand ihn sympathisch, liebenswürdig und gutmütig. Als ich einem Dritten gegenüber meine Ansicht über den umgänglichen Freund aussprach, antwortete der: — Dann kennst du ihn nicht! Das ist ein boshafter Mensch; er hat sich nur dir gegenüber angenehm gemacht! — Dann kam ein Vierter: Der? Das ist der falscheste Mensch, den es gibt!

Schließlich kam seine Frau: Nein, er ist weder boshaft, noch falsch; er will es den Menschen nur recht machen. Im Anfang unsrer Bekanntschaft (er gestand es später ein) hatte er beschlossen, mich durch Entgegenkommen zu gewinnen und die Liebe dadurch zu unterhalten, daß er mir alles zu Willen tat, beinahe alles; mir nicht widersprach. Ein Jahr lang hatte ich keine Ansicht von ihm gehört, nur meine Gedanken. Ich glaubte, er habe keinen Willen, keine Ansichten, ja nicht einmal Gefühle. Und er kam mir nur wie ein Spiegel vor, in dem ich mich selber sah. Ich traf niemals ihn, nur mich. Da wurde ich seiner müde, wußte mich nicht zu zügeln, verlangte danach, daß er etwas Unrechtes tue. Aber da kam er selbst! Mit einer Charakterfestigkeit ohnegleichen verließ er Gattin, Kind und Heim! Um seine Seele zu retten, wie er sagte. — Hast du denn eine Seele? fragte ich. — Urteile selbst, antwortete er und ging!

Es ist gefährlich, umgänglich zu sein; und es ist ebenso gefährlich, die Menschen für einfach zu halten.

Des Dichters Kinder

Du bist ein Dichter und sollst bereits hier deine Reïnkarnationen durchmachen. Du hast ein Recht, Dichterpersönlichkeiten zu dichten und auf jeder Entwicklungsstufe die Sprache dessen zu sprechen, den du darstellst. Du darfst Homunkuli schaffen, du darfst aus dir selber heraus erzeugen, dich in Teile teilen.

Shakespeare hat es so gemacht, ob er nun bewußt spielte, oder ob das Leben ihm die Rollen gegeben hat. Bald ist er der fröhliche Optimist, bald der Menschenhasser Timon, oder der Weltverachter Hamlet; er ist der eifersüchtige Othell, oh, der liebende Romeo, der Frauenlob Soundso, und der Frauenhasser Soundso. Ich glaube sogar, er ist versuchsweise der Mörder Macbeth, das Ungeheuer Richard der Dritte gewesen. Die Bosheiten des letzten spricht er mit wahrem Genuß aus. Jeder Spitzbube darf sich verteidigen, und Shakespeare ist dessen Anwalt.

Darum sollte der Dichter kein Grab haben; man sollte vielmehr seine Asche in alle Winde streuen; nur in seinen Werken soll er leben, wenn die Lebenskraft besitzen. Die Menschen sollten sich gewöhnen, ihn als etwas andres, als den gewöhnlichen Menschen zu betrachten; sollten nicht über ihn richten, sondern seine Person als etwas behandeln, das sie nicht begreifen können. Du erinnerst dich des sterbenden Epaminondas; als man ihn beklagte, daß er keine Kinder hinterlasse, antwortete er: Kinder? Ich habe ja Leuktra und Mantinea.

Poesie und Korrespondenzlehre

Das Wesen der Poesie soll darin bestehen, Gegenstücke auf verschiedenen Ebenen zu finden (Swedenborgs Korrespondenzen). Darum ist das Bild, die Metapher, das Gleichnis von größter Bedeutung; darum ist in Schweden Tegnér am größten, besonders größer als Runeberg. Wie es aber im Rhythmus eine Arsis und Thesis gibt, Hebung und Senkung, so auch im Bilde. Wenn ich einen blauen See mit dem Himmel vergleiche, so habe ich den See aus der physikalischen Ebene erhoben, ohne den Himmel herabzuziehen. Nenne ich aber den Himmel eine blaugestrichene Tür, so ziehe ich den Himmel herab, ohne die Tür zu heben.

Finde ich in dem Mikrokosmus, der Weib heißt, alle Linien wieder, mit denen der Kosmos aufgebaut ist: die Kegelschnitte des Lichts, die Ellipse der Planetenbahn, die Parabel des Kometen in den Hüften: die logarithmische Spirale in der Wade, den sphärischen Triangel im Schoß, die Halbkugel in den Brüsten; weise ich auf die Herleitung der verschiedenen Partien aus dem Stein-, Pflanzen- und Tierreich hin; vergleiche ich das Auge mit einem Edelstein, der in der Schale eines Taubeneis gefaßt ist; sehe ich die Muschel im Ohr, die Weinranke in den Nasenflügeln, die Fischschuppe im Nagel; erinnert mich das Haar ans Pampasgras oder den Byssus der Purpurschnecke — so habe ich mehr als Gleichnisse gemacht; ich habe die Natur in ihrem schönsten Abriß geschaut; ich habe die Gleichung des Weibes gegeben, die ich aus dem unendlichen All herleite; das Chaos des Weibes erklärt und es zur Würde erhoben. Doch ohne das Weib zu vergöttern, diesen Erdgeist mit Erinnerungen ans Weltall.

Aus der schwedischen Handschrift von Emil Schering

Madame Butterfly/ von Hans Warbeck

Ich habe hier vor wenigen Monaten — nach der ‚Tosca‘ — die Entwicklung Giacomo Puccinis ziemlich erschöpfend charakterisiert. In dieser Entwicklung, die sich zwar nicht in großen, genialischen Sprüngen vollzieht, aber doch eine schöne, gleichmäßige Linie aufweist, bedeutet ‚Madame Butterfly‘, die jetzt im Königlichen Opernhaus zum ersten Mal gegeben wurde, leider keinen Fortschritt. Mag den Komponisten eine vorübergehende Indisposition — Puccini hatte zur Zeit der ‚Madame Butterfly‘ gerade einen schweren Automobil-Unfall — an der Entfaltung seiner Mittel gehindert haben, mag er auch schon auf dem Höhepunkt seines Talents angekommen sein, wo der Geist, anstatt nach neuen Zielen zu streben, immer wieder zur bewährten Phrase greift: Tatsache ist jedenfalls, daß die Partitur der ‚Madame Butterfly‘ den neben Umberto Giordano sympathischsten und talentiertesten Maëstro der Jungitaliener von keiner neuen Seite, und selbst in den gelungensten Partien immer noch unterhalb einer bereits erreichten Linie zeigt. Unbestreitbar freilich auch an dieser Musik ist wieder das große technische Können, das bis an die Grenzen des Erlaubten geht, aber stets geschmackvoll genug ist, blanke Brutalitäten und Trivialitäten in der Manier der Mascagni und Leoncavallo zu vermeiden. Ja, vielleicht hat Puccini noch nie so sauber und sorgfältig gearbeitet wie hier. Noch nie hat sein Orchester so satt, so wohlig, so seidenweich geklungen. Noch nie hat er es so gut verstanden, durch exotische Harmonien — seine berühmten Quintengänge und die hartnäckigen Moll-Fortschreitungen — und durch pikante Rhythmik seiner Tonsprache einen fremdartigen Anstrich zu geben, aus ihr einen betäubenden narkotischen Duft aufsteigen zu lassen. Auch in der reinen Erfindung sind wieder ein paar hinreißende Momente, die Puccinis Talent noch im vollen Fluß zeigen. Das große, breite Liebesthema, unter dessen sphärischen Klängen Madame Butterfly den Hügel zu ihrer Villa emporsteigt, hat mit der scharfen Ausweichung auf dem ersten Viertel jedes zweiten Takts etwas Geheimnisvoll-Schwebendes, Mystisch-Verklärtes. Sehr reizvoll, voll zärtlicher Schmiegsamkeit ist dann das A-dur-Thema des Liebesduetts, das später — im zweiten Akt und zum Schluß — als ‚Motiv des Brautstands‘ wiederkehrt. Der zweite Akt ist der Tummelplatz holder, versonnener, im Halbdunkel leise tönender Stimmungen. Das in der Oboe tragisch herabsteigende Thema der Verlassenheit hat sich vom Zauberer Klingsor ein paar harmonische Würzen ausgeborgt, malt aber vorzüglich den Seelenzustand der auf ihren Gatten wartenden Madame Butterfly. Sehr schön ist Madame Butterflys Traumphantasie Ges-dur („Eines Tages sehn wir ein Streifchen Rauch im Osten“), während das Erscheinen des Kindes dem Komponisten nicht die Töne entlockt, die man von seiner empfänglichen Phantasie erwartet. Dagegen ist der Abschluß des zweiten Akts — der Aufbau der auf den Untreuen wartenden drei Menschen hinter den Papierscheiben des ‚Shoji‘ — wieder mit sehr feinen, allerdings an derselben Stelle in ‚Tosca‘ be-

reits bewährten Mitteln gemacht: das irrende, suchende Pizzikato der Geigen über den sehnsüchtigen Celli, dazu aus der Ferne die Unisono-Brummstimmen im delikatesten Pianissimo . . .

Das sind die Glanzpunkte der Partitur, die ich mit Absicht deutlicher hervorgehoben habe, weil es sich immerhin um das Werk eines Mannes handelt, der in der Trostlosigkeit der modernen Opernproduktion durch Geschmack und Können eine lichte Hoffnung ist. Aber ich möchte auch die großen Mängel nicht verschweigen, die namentlich im dritten Akt, wo die Zauber der japanischen Welt allmählich zu erblassen beginnen, besonders empfindlich hervortreten. Zu ihnen rechne ich nicht einmal das manierhafte Wiederholen einiger aus ‚Bohême' und ‚Tosca' gangbarer Floskeln — die schwebende Geigenmelodie über synkopierten Bläserakkorden, die breiten, ekstatischen Gesangssätze mit der pompösen Blechunterfütterung, die trübseligen Tristamente-Mollstellen, in deren quälende Grübelei kein heller Schimmer fällt —: schließlich ist jeder Komponist froh, wenn er seine ‚Note' gefunden hat, und grausam wäre es, ihm vorzuwerfen, daß er sich rettungslos in sie verliebt. Schlimmer dagegen scheint mir an der ‚Madame Butterfly' die geringe Dynamik der die szenischen Vorgänge illustrierenden Musik. Ob Madame Butterfly mit ihrem Schiffsleutnant die verschwiegenen Räume ihrer Villa aufsucht, ob Fürst Yamadri (übrigens von Herrn Philipp sehr nett im Ko-Ko-Stil gegeben) auf dem Hügel erscheint, ob die Heldin hinter dem Wandschirm das Messer ihres Vaters gegen den eigenen Leib richtet, während ihr Kind mit verbundenen Augen, die amerikanische Flagge in der Rechten, arglos ins Leere starrt: es ist immer dieselbe geschwollene, exaltierte Ausdrucksweise, die nur an einigen Stellen — vor allem im ersten Akt — durch ein paar drollige, original-japanische, bereits im ‚Mikado' verwertete Motive etwas aufgeheitert wird.

Wenn trotzdem der Eindruck stark und einheitlich war, so liegt das einmal an dem in der Handlung zwar dünnen, aber mit originellen szenischen Einfällen geschmückten Libretto, das die Grundlinien des Belascoschen Ausstattungsstücks noch deutlich erkennen läßt, dann an der wahrhaft prunkvollen, reichen künstlerischen Ausstattung, mit der das Königliche Opernhaus einen erfreulichen Fortschritt gemacht hat, und nicht zuletzt an der ungemein delikaten Darstellung der Madame Butterfly durch Fräulein Geraldine Farrar. Noch nie war eine Rolle so für sie angelegt, wie die der armen kleinen Japanerin. In dem scheuen, zurückhaltenden, durch tausendjährige Tradition geregelten Wesen des Japaners liegt ein ausdrücklicher Verzicht auf große Gefühlsausbrüche. Viel Stimme verlangt die Musik auch nicht. Verbleiben das hübsche Aussehen, die frische Jugendlichkeit und die zierliche Beweglichkeit, lauter Eigenschaften, über die Fräulein Farrar im höchsten Maße verfügt. So wird wahrscheinlich weniger das Werk selbst als die Nachschöpfung diesmal den Erfolg machen.

Die Reifenkünſtler/ von Peter Altenberg

Sie waren ganz in Weiß gekleidet und hatten tauſend weiße Holzreifen. Es waren fünf wunderſchöne magere Jünglinge mit ſcharfen Adlergeſichtern und faſt eingefallenen Wangen und ein vierzehnjähriges Mädchen, ebenfalls mit einem Adlergeſicht, aber viel zarter und ariſtokratiſcher und flachsblond. Sie arbeiteten wie zu ihrem eigenen ausſchließlichen Vergnügen, wie auf weiten engliſchen Wieſen der Fürſtenſchlöſſer. Wenn etwas fehlging, erſchien es allen als das Natürlichſte von der Welt, und niemand hatte die Empfindung, daß ſie nicht überaus vortreffliche Künſtler wären. Auf den Geſichtern der Reifenſpieler war freudige Erregung, wie jedes mit Anmut dargebrachte Vollkommene es auf dem Antlitz widerſpiegelt, ein edler Gegenſatz zu: ‚Im Schweiße deines Angeſichts'!

Die weißen Holzreifen wurden zu lebendigen Weſen, liefen, ſprangen, flogen, tanzten, rannen über die biegſamen Leiber der Spielenden. Mit äußerſter Zartheit behandelte man das Mädchen, ſtellte ſie auf bequemere Poſten, auf minder exponierte in der Reifenſchlacht, wo hunderte Reifen zugleich durch die Luft ſauſten. Zwei Jünglinge ſtanden auf ſteilen Gerüſten, um alle ſauſenden Reifen aufzufangen.

Da ſagte die wunderſchöne, junge Dame in der Loge zu ihren drei Kavalieren: „Wer von euch im nächſten Sommer auf unſerm Schloſſe auf der großen Wieſe ſo Reifen ſpielen kann wie dieſe, erhält meine Hand!"

„Zu Artiſten ſind wir uns zu gut", dachten zwei der Kavaliere und verzichteten innerlich.

Aber der dritte ſagte: „Wenn ich nicht veranlagt wäre, dieſe körperliche Vollkommenheit zu erreichen, wäre ich Ihrer, Komteſſe, überhaupt nicht würdig — — —"

Toſender Beifall belohnte die Reifenſpieler für ihre ſchwierigſten Tricks. Aber in ihrem feurigen Eifer ſpielten ſie dennoch wie ausſchließlich zu eigenem Vergnügen, achteten nicht der Beifallsſtürme, poſtierten das junge Mädchen, wo es leichtere Arbeit hatte, und als ſie ſelbſt hier etwas verſah, ging einer hin und küßte ſie beruhigend auf die Wange. Man hatte das Gefühl von edel-leichten Organiſationen, wie Antilopen, Gazellen, Eidechſen. Man dachte ſogar: „Die können nicht gemein ſein, boshaft, heimtückiſch — — —"

Und in der Tat ſind ſolche Artiſten meiſtens gutmütig und zufrieden mit dem Schickſal.

Die Dame in der Loge ſagte zu ihrem dritten Kavalier: „Sie brauchen nichts mehr zu erweiſen, Sie haben bereits die Probe beſtanden, indem Sie zuverſichtlich es auf ſich nahmen; wir gehören einander!"

Kasperletheater

Rosa Poppes Abschied/ von Trinculo

Willst dich, Rosa, ewig von uns wenden?"
„Ja, zum Abschied gürt ich meine Lenden.
Lächelnd scheid ich, ohne Trennungsweh.
Tatendurst ich neu in mir entdeckte.
Kaltgestellt, ich lieb es nur beim Sekte . . . . .
Kurz: ich sag ‚Ade' — und bin a. D.

Weinend sagt Adieu mir manches Spreekind.
Dämpft den Schmerz! Euch bleibt ja Hülsens Teekind!
Feindlich sah es meine Stellung an.
Täglich ward Luise blaß und blasser,
Und so geh ich über jenes Wasser —
Das die Willig mir nicht reichen kann.

Goldne Zeit, wo bist du hingeschwunden,
Da ich in Berlin mein Glück gefunden
Und die grünen Ruhmeskränze griff;
Da noch — als der ‚Widerspänstgen' Gatte,
Wenn er seinen tollen Abend hatte —
Adalbert mir blaue Flecke kniff!

Sappho spielt ich und die Iphigenie.
Doch dann gabs der Rollen nur noch wenige . . . . .
Schwer gereizt, entschloß ich mich zur Flucht;
Faßte Mut, für jedes Obst zu danken . . . . .
Denn im Magen drückt, in meinem kranken,
Heut noch — die wiesbadener Hülsenfrucht.

Freundlich wird man mich willkommen heißen,
Wird die Emigrantin an sich reißen,
Sinkt vor mir bewundernd in die Knie,
Gratuliert sich zu dem neuen Schatze
Und schenkt dir, o Deutschland, zum Ersatze
Miß Viola und Herrn Beerbohm Tree.

Klag nicht, Hülsen, daß ich manieriert sei,
Daß ich höchst pathetisch, affektiert sei . . . . .
Zu verbessern bist du stets bereit!
Nur bei mir hieltst du es nicht für billig,
Denn dein Fleisch war schwach, dein Geist war — Willig,
Und so fehlte dir für mich die Zeit.

Drum leb wohl, du Hoftheaterstube!
Fröhlich folg ich Christians und Max Grube
Und verwert wo anders mein Talent,
Da das Haus, an welchem ich erstarkte,
Unsre Bühne am Gendarmenmarkte,
Sich fortan ‚Luisentheater' nennt!"

Rundschau

Lautenburg in Wien

Der neue Direktor unsers ‚Raimundtheaters' hat sein Regime mit einer Aufführung der ersten beiden Teile von Hebbels Nibelungen-Trilogie eingeleitet. Von dem dritten, dem schönsten, stärksten, besten Teil — dessen dramatischer Aufstieg in seiner Höhe und Steilheit ohnegleichen ist, und in dem die Hebbelsche Kunst, Charaktere bis zu ihrem schauerlichsten und doch erhabensten Superlativ zu erhitzen, ihr verblüffendes Meisterstück geschaffen — ist vorläufig noch gar nicht die Rede. Wer weiß, obs zu ihm überhaupt kommen wird. Es ist nämlich sehr zweifelhaft, ob der edle Kunstrausch, in dem der neue Herr des Raimund-Theaters die Legende seiner geschäftsmännischen Nüchternheit wegzudionysieren trachtet, die Mariahilfer Vorstadt genügend kräftig mitreißen wird. An der ersten Vorstellung der Direktion Lautenburg war durchaus ein redliches Bemühen um künstlerische Wirkung merkbar; und wenn auch diese Wirkung nicht allzu tief ging — weil es an zwingender Persönlichkeit allenthalben, in der Darstellung, im Dekorativen und in der Regie mangelte — so ergab sich doch eine ganz respektable Summe geglückter Einzelheiten. Dabei galt ja dies Bemühen einem Werk, das, aller schulmeisterlichen Zensur und aller Detail-Bekrittlung durch kritischen Spitzsinn zum Trotz, die bannende Gewalt einer genialen Schöpfung hat. Der Intellekt sträubt sich gegen diese Gewalt, redet von Fehlern und Mängeln, findet, daß die dramatische Seele zum Teil unerlöst im Epos stecken blieb, vermißt Klarheiten, Fülle, Schärfen der Kontraste, vermißt Größe dort, Tiefe hier, Breite anderswo — und muß doch verstummen vor dem unerklärlich großartigen Rauschen und Brausen des Werks, vor seinem mächtigen Flügelschlag sozusagen, vor dem dunkeln Feuer seines Blicks und der Sturmmusik seines Atems. Einwände drängen sich, gescheit blinzelnd, und der Vergleich mit der Wagnerschen Dichtung ist oft geeignet, das Hebbelsche Werk zu drücken: aber vor dem Adel seiner Erscheinung, vor den drastischen Zeichen königlicher Herkunft, die jedem Gedanken des Dramas von der hohen Stirn glänzen, die jeder Vers des Dramas in der Harmonie seiner starken, schönen Glieder in sich trägt — vor diesen haben so ziemlich die meisten Einwände platt auf den Bauch zu fallen und sich damit zu begnügen, von unten her der Dichtung ins Antlitz zu schielen. In keinem Hebbelschen Drama sind so gewaltig wie in diesem Leidenschaft, Ideal, Sehnsucht, Wille und Wunsch erhöht, zu ewigen, kalten, prinzipiellen, entrückten Mächten geadelt, daß sie wie unerreichbare und unentrinnbare Gestirne über dem Haupt der Menschen leuchten. Und es sind doch anderseits die kältest-prinzipiellen Ideen soweit aufgelöst im Blut dieser Helden, daß von jedem gilt: In seiner Brust sind seines Schicksals Sterne. Der verlockenden Aufgabe, einige von den zu tiefst: männlichen Problemen der ‚Nibelungen' (Probleme, die alle so schmerzhaft viel- und starkfaserig in den Seelen der Helden verwurzelt sind, wie in der ihres Dichters)

klarer zu faſſen, muß ich hier aus dem Wege gehen. In der ‚Schaubühne‘ hat ja Julius Bab in ſeiner ernſten, ſtrengen, faſt: chirurgiſchen Art vieles von Wert und Weſen der Hebbelſchen ‚Nibelungen-Dichtung‘ bloßgelegt.

Die Lautenburgſche Regie war emſig um Stimmung bemüht. Es glückte ihr nicht immer. Sie hantierte zuviel mit einem verdächtigen Mittel der Schriftſtellerei: mit den gewiſſen drei Punkten, dem Ausklingen-, Verhallenlaſſen. Das hat nur dann Sinn und Wirkung auf der Bühne, wenn es ſich wirklich um das organiſche Ausatmen einer ſtarken oder tiefen Stimmung handelt. Iſt aber ſchon alles erledigt, und es kommt dann als Nachſpiel, als Bühnen-‚Draufgabe‘ gewiſſermaßen, noch ein Häufchen äußerlicher Poeſie, ſo empfindet man dies als abſichtlich, als ſentimental und unwahr. Viel zu vorlaut brauſte der Rhein (oder der Sturm?), obzwar es ja gewiß ein tüchtiges und geſundes Regieprinzip iſt: Sturm kann nie ſchaden! Von den Dekorationen ſchien der kühne, hohe Dom am beſten gelungen. Das übrige blieb in den Maßen der Gewöhnlichkeit. Eine originelle Künſtlerphantaſie, ein ſzeniſcher Einfall von beſonderer Stärke oder Pracht war nirgends bemerkbar. Die Koſtüme machten mit ihrer Buntheit genug Lärm, und einzelnes war gewiß ſehr ſchön. Im ganzen vermißte man, wie an allen Teilen der Aufführung: Stil und Größe. Siegfrieds kokettes Jägerkoſtüm war ganz und gar Schützenkränzchen.

Die Darſtellung hielt ſich auf einer guten, mittlern Linie, manches ſtieg darüber hinauf, manches ſank ein wenig darunter. Die Rechnung glich ſich ſo ziemlich aus. Es war: gute Provinz, hebbelſch zu ihrem beſten Superlativ geſteigert. Der Darſteller des Siegfried, Herr Franz Ludwig, iſt gar nicht nach meinem Geſchmack. Er benimmt ſich gut und hält die Fiktion einer friſchen, unbeſonnenen Jugendlichkeit ſicher feſt. Aber er ſcheint ganz ſeelenlos. Sein Spiel iſt leer, oft ſüßlich und durchtränkt von Tenor-Parfum. Er iſt, auch pſychiſch, ein wenig zu fett. Das Schöne, Helle, Strahlende hat bei ihm einen femininen, weichlichen Charakter. Und alle Kraft ſeines Spiels iſt ſchwammig unterpolſtert. Sympathiſcher war der Hagen des Herrn Leo Connard. Dieſer Schauſpieler gebraucht mit Intelligenz die Mittel, die er nicht hat. Er verfügt über eine gewiſſe geiſtige Intenſität des Worts, die wirkt, und in den ſtillern, konzentrierten Augenblicken der Rolle iſt ſein ruhiges Sprechen und ſeine ruhige Gebärde mit Ausdruck geſättigt. Fräulein Lala Richter erfreut ſich der richtigen Brunhilden-Statur und eines Organs, das im Pathos ſeinen beſten Klang und ſeinen freiſten Schwung hat. Alſo: Qualitäten zur Tragödin. Seltſam iſt, wie ihre große Geſte oft von einer Bewegung nüchternſter Gewöhnlichkeit, von einer unwillkürlichen bürgerlichen Geberde unterbrochen wird, wie wenn in eine höchſt-deutſche Deklamation plötzlich Dialektworte ſich miſchen. Fräulein Alice Politz (Kriemhilde) blieb zielbewußt in Geleiſen der Routine. Eindringlich und mit Würde ſprach Herr Emil Lind die ſchönen Verſe des Kaplans. Im ganzen: zum Hohn ſo wenig Grund wie zur Begeiſterung. Und kein Anlaß, als Würgengel durch die Zelte Lautenburgs zu ſchreiten. Alfred Polgar

Nachdruck von Theaterzetteln

Ein Rechtsſtreit mit dem klangvollen Rubrum: Seine Majeſtät König Wilhelm der Zweite gegen die ‚Ver-

liner Theater-Welt und Konzertzeitung' ist nun zu Ende geführt.

Die Berliner Theater-Welt ist ein Vergnügungsanzeiger, der die Programme aller Theater und Variétés bringt. Sie brachte auch Abdrücke der Zettel der Königlichen Theater, obzwar unter ihnen steht: Nachdruck verboten. Darüber muß die Generalintendantur ärgerlich gewesen sein. Weshalb, ist unverständlich. Sie verbot den Nachdruck. Die Theater-Welt klagte mit dem Antrage, festzustellen, daß der Herr Beklagte (das ist der König) nicht berechtigt ist, ihr den Abdruck der Programme zu untersagen. Ferner: festzustellen, daß der Herr Beklagte nicht berechtigt ist, ihr zu verbieten, aus den Programmen der Königlichen Schauspiele die Angaben über die Titel der aufzuführenden Stücke, über die Namen der Verfasser und Uebersetzer, Ort und Zeit der Handlung, über die Personen des Stücks und der darstellenden Schauspieler, über das Theater, in dem die Aufführung stattfindet, über Beginn und Schluß der Aufführung, über die neuen Dekorationen und ihre Verfertiger in der oben erwähnten Zeitung abzudrucken.

Der Prozeß wurde vom Könige, vertreten durch die Generalintendantur, aufgenommen. Wozu nur? Man kann und wird es kaum herausfinden. Vielleicht läßt wenigstens eine Angabe des Urteils auf die Gründe der Intendantur schließen. Es ist § 824 BGB. angezogen. Darin heißt es: „Wer der Wahrheit zuwider eine Tatsache behauptet oder verbreitet, die geeignet ist, den Kredit eines andern zu gefährden, hat dem andern den daraus entstandenen Schaden auch dann zu ersetzen, wenn er die Unwahrheit zwar nicht kennt, aber kennen muß." Unwahre Angaben, die kreditgefährdend sind, werden darin gefunden, daß etwa Neubesetzungen oder Abänderungen des Spielplans vorkommen können, die der Zeitung nicht mitgeteilt werden. Die Zeitung bringt dann objektiv falsche Berichte.

Sollte das der Grund sein, der zur Aufnahme der Klage führte, so wäre er, wenn auch nicht zwingend, so doch verständlich. Andre berliner Theater sollten sie sich ein Beispiel daran nehmen. Die es angeht, braucht man nicht zu nennen. Die Presse hat wiederholt auf solche Uebelstände hingewiesen. Wegen dieser Dinge brauchte sich aber die Generalintendantur keine Abweisung zu holen, die sie erleiden mußte und erlitten hat.

Ein Theaterzettel ist kein Schriftwerk, das urheberrechtlich geschützt ist. Er ist kein Werk, das sich als Ausfluß einer individuellen geistigen Tätigkeit darstellt, sondern er enthält rein objektive Ankündigungen bestimmter Daten, ohne jedes individuelle Gepräge. Das Reichsgericht hat auch bereits entschieden, daß Ankündigungen, die lediglich eine sachliche, geschäftsmäßige Benachrichtigung des Publikums über aufzuführende Stücke enthalten, als Erzeugnisse individueller Geistestätigkeit nicht aufzufassen sind. Ist aber ein urheberrechtlicher Schutz nicht vorhanden, so steht dem Nachdruck dieser Daten nichts entgegen. Was ferner die Verbreitung der unwahren kreditschädigenden Angaben betrifft, so sagt der Gerichtshof, vor dem der König Recht nimmt, in seinem Urteil: „Der Zeitung fällt eine vorsätzliche Verbreitung unwahrer Tatsachen nicht zur Last. Die in die Zeitung aufgenommenen Angaben über den Inhalt der Ankündigungen der Aufführung sind zur Zeit der Aufnahme wahr und richtig gewesen. Sie verlieren die Richtigkeit erst infolge nachträglicher Aenderungen. Sie sind veraltet, aber nicht unrichtig geworden. Denn so, wie die Zeitung besagt, war die Aufführung tatsächlich angekündigt gewesen. Die Zeitung tut nichts andres, als daß sie dem Publikum

Schauspielschule des Deutschen Theaters

Berlin NW., In den Zelten No. 21.

Direktion Max Reinhardt.

Technische Ausbildung — Rollen- und Ensemblestudium — Abendkurse — Szenische Abende und Aufführungen.

Zahlreiche Engagements-Vermittlungen.

Neu in den Lehrplan aufgenommen:

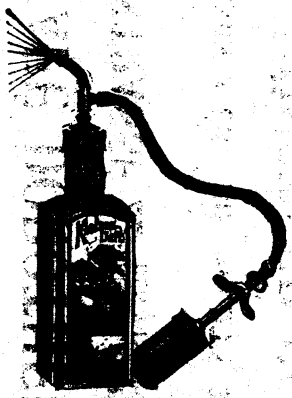
Praktische Übungen im Vortrag

für Lehrer, Juristen, Offiziere, Theologen usw.

Kostenlose Prospekte versendet das Bureau der Schule.

A. F. Neumann's Kiefernduft Schafft gesunde Zimmerluft.

Dieser Satz sagt in Kürze, dass einerseits durch feine Zerstäubung dieses berühmten Kiefernduftes in Wohn- und Schlaf-Zimmern neuer Sauerstoff erzeugt wird, welchen wir so nötig zum Leben gebrauchen, andererseits der Zimmerluft das herrliche, erfrischende Aroma des jungen Kiefernwaldes mitgeteilt wird.



¼ Liter-Flasche Kiefernduft, mit automat. Pumpengebläse montiert.

Eleganter Zerstäuber aus Glas mit elektrischem Pumpengebläse zum Zerstäuben des Kiefernduftes M. 2,50.

⅛	¼	½	½ Liter-Flasche
M. 0.75	1.25	2.—	3.50

Automatischer Pumpenzerstäuber (siehe Abbildung) M. 1.25

Nur durch den Fabrikanten:

A. F. NEUMANN „Der Drogist"

Berlin SW., Jerusalemerstr. 3.

G. NEUMANN

nur BERLIN SW., Leipzigerstr. 82

nirgends Filialen

empfiehlt seine weltberühmten mit goldener Medaille prämiirten **CORSETS**

in modernen gesundheitsgemässen Façons.

Es wird gebeten, auf Firma und Hausnummer genau zu achten.

KRÜGER ZAHN KLINIK

Vornehmstes Atelier der Residenz

Leipziger Str. 115-116

— neben Weinrestaurant Traube. —

Garantiert

schmerzloses Zahnziehen

mit Bromaethyl unter ärztl. Assistenz.

Spezialität

6254

vollendeter Zahnersatz

ohne jede Platte und ganze Gebisse, enorm leicht nach eig. amerik. Methode.

Plomben.

Sprechst. 9-5. — Tel.: I, 3248.

Urteile:

Fr. Baronin vom D. Dank Ihrer geschickten Hand ist die Operation gut verlaufen! Keinerlei Beschwerden. Werde Sie empfehlen etc.

Herr Dr. phil. O. M. Bei meinen reichen Erfahrungen, welche ich bei Zahnleiden sammelte, kann ich Ihre Operations-Methode als ganz vorzüglich empfehlen etc.

HÔTEL UND CAFÉ DOROTHEENHOF

DOROTHEEN-STRASSE 22

ANSCHLIESSEND AN DEN WINTERGARTEN

TÄGLICH VON ABENDS 8 UHR BIS NACHTS 2 UHR

FRANZÖSISCH. KÜNSTLER-CONCERT

die Kenntnis dessen vermittelt, was an den Litfaßsäulen zu lesen war. So wenig die Generalintendanz selbst mit ihren dort angeschlagenen Theaterzetteln im Falle einer spätern Aenderung unwahre Tatsachen verbreitet, so wenig tut es die Zeitung." Außerdem ist es nicht ersichtlich, wie durch Verbreitung solcher veralteten Angaben die Generalintendanz in ihrem Kredit geschädigt sein soll. Das Gericht sagt auch, daß von einer Schädigung gar keine Rede sein kann.

Sollte die Generalintendanz beide Entscheidungen nicht haben voraussehen können? Jeder Rechtsverständige, der das Gebiet kennt, hätte sie wohl vorausgesagt. Wozu nur dieser Prozeß, in den so unnötigerweise des Königs Name gezogen werden mußte? Er hat nicht einmal eine für das Theaterrecht bedeutsame Entscheidung gebracht.

Richard Treitel

Theaterseele

Es ist etwas Merkwürdiges geschehen: unter den nachgrade unzählbaren Schriften und Schriftchen, die allmonatlich in Deutschland die Probleme der Theaterkunst ergründen und hunderteine ‚neue Bahn' weisen, unter all diesem bald arroganten, bald sentimentalischen Wust ist ein Buch emporgetaucht, das weit über den hohen Wert seines sachlichen Inhalts hinaus das Höchste bietet, was ein Buch dem Lesenden überhaupt bieten kann: einen Menschen! Die ganze zitternde Leidenschaft, die blutende Inbrunst, das schlichtklare Wissen, den edeleifernden Willen einer Menschenseele, ein großes tiefgründendes Leben, entzündet am Feuer des Problems ‚Theater', gibt dieses Buch. Die Würde und die Kraft seines Inhalts adelt den im ersten Augenblick etwas sentimentalen Titel: ‚Theaterseele' heißt das soeben (in Berlin bei Priber & Lammers) erschienene Werk, und sein Verfasser heißt Theodor Lessing.

Die Vorrede belehrt uns, daß diese Studien ‚über Bühnenästhetik und Schauspielkunst' zuerst unter dem selbstironischen Titel ‚Göttinger Dramaturgie' erschienen sind — entstanden also als theoretischer Niederschlag aus der praktischen Arbeit eines Provinzkritikers in einer kleinen deutschen Universitätsstadt. Die Vorrede spricht auch davon, daß dieses Buch brüchig und fragmentarisch sein müsse, weil es als Werk eines Outsiders inmitten brutaler Not und Lebenssorge geboren sei. Aber es hätte solches Hinweises nicht bedurft: jede Zeile des Buches verrät uns den Menschen, dessen Ernst zu rein und schwer, dessen innerer Anteil am Leben der Kunst zu heiß und leidenschaftlich war, als daß er mit leichtem Journalistenschritt die Bahn weltstädtischer Erfolge hätte wandeln können. Dieser Literat, der in der Tiefe und Unmittelbarkeit seines Lebensgefühls ein ganzer Künstler ist, mußte draußen bleiben, außerhalb jenes Kreises, in dem die Gesellschaftsmächte bei Austeilung literarischer Würden vielleicht zuweilen den beweglichen Witz, niemals aber den inkarnierten Lebensgehalt einer Produktion wägen. Von seiner fast altväterischen Ergriffenheit und seinem ganz unmodisch aufrechten Pathos zum Mißerfolg prädestiniert, wird Theodor Lessing ein gut Teil Bitterkeit in sich aufgespeichert haben. Aber diese vergiftet seinen Blick und seinen Ton nirgends, sie ist nur wie ein dunkler Tropfen in den Saft seiner Liebe eingeflossen, ein Tropfen, der jener großen, süßen Leidenschaft ein Grobes, Kerniges, Hartes zugesellt, daß sie nur edler, klarer, gefesteter wirkt. Dies ist ein Liebhaber des Lebens, so groß und rein wie irgend ein Dichter; wo er die Dinge anrührt, springen Pforten auf, die in den feurigen Kern des Lebens hinabführen. Er ist kein sinnender Aesthet und kein spintisierender Gelehrter: er ist ein Mensch,

dessen leidenschaftlichem Willen jedes Problem der Kunst eine Frage des eigenen Lebens wird; mit dem Wesen der Schauspielerei erfaßt er den ganzen Rätselkreis, den unser dünnes Wort ‚Persönlichkeit' umspannt; mit dem Problem des Theaters öffnet sich ihm die ganze, im tiefen Sinne ‚soziale' Frage, und jede Reform der Bühne ist ihm nur ein Ausdruck aller zum Licht ringenden jungen Kräfte unsrer Kultur. Das Buch, das, in solchen Tiefen wurzelnd, die Aeste seiner Betrachtung bis auf die Reform der Flankenkulisse und des Bodenbelags ausdehnt, ist in seinem ganzen großen leidenschaftlichen Zug so reich und fruchtbar, daß ein Einwand, den man gegen diese Meinung, jenes Urteil erheben könnte, undankbar und kleinlich schiene. Es tut dem Wert dieser vom eigensten Blute flammenden Schrift auch keinen Eintrag, daß ihre psychologischen Grundlegungen nicht in dem Grade neu sind, wie Lessing glaubt. (Es berührt sich, zum Beispiel, vieles Inhaltliche sehr eng mit dem, was ich selbst in dieser Zeitschrift über Psychologie und Philosophie der Schauspielkunst ausgesprochen habe.) Aber die Originalität dieser Schrift sitzt nicht in dem wertvollen ‚Was' allein, sie steckt im ‚Wie' des Vortrags, steckt in der tiefen Einfühlung und dem starken Willen, der hier eine Seele befähigte, in der Problemwelt des Theaters ihren vollkommenen Ausdruck zu finden und zu zeigen. Julius Bab

Die Epigonen der Elf Scharfrichter

Zwei Genesungsstätten weiß ich allzugroßer Reizsamkeit der Nerven: im Frühling, wenn die südenglische Landschaft im Silbergrau Corots und Daubignys aufblüht, London; und wenn die Kastanienblätter des Hofgartens gelb werden, München. Diese Stadt ist so entzückend leer, daß der gequälte Phantast sie mit allem ausfüllen darf; ganz neutral ist sie und darum eine willige Folie allem Extremen; und wenn sie Geist zu haben scheint, so ist es immer nur der Geist des Sinnierers. In München kannst du dir, ohne unliebsame Fülle der Impressionen, deine eigene Welt zurechtbauen, eine egoistisch gepflegte Abgeschlossenheit, die deinem Eigensinn, deinem eigenen Lebens- und Kunststil die besten Garantien bietet. Nichts zwingt sich dir auf, und doch ist einiges vorhanden, das du nimmst, wenn du es brauchst. Da hast du die subalpine Melancholei des Englischen Gartens; die Pappeln der Leopoldstraße (die zärtlich oder heroisch sind, ganz nach Bedürfnis); ein bischen Theater; für Smoking-Gipfelpunkte: die Odéonbar; für korrekte Schaugelüste: das Café Luitpold, und für bohemische Stimmungen: das ‚Stephanie'. Endlich das Cabaret. In Berlin würden wir nicht hingehen, nicht wahr? In München geht man überall hin. Man fühlt so eine liebe Neugier, zu sehen, was hinter den Dingen stecke. Hinter all den Fassaden und Kulissen, aus denen diese Potemkinsche Kunststadt aufgerichtet ist. Meistens steckt nichts dahinter; und wieder hat die Phantasie freiestes Feld. So wird man in München unwillkürlich zum Dichter. Denn wer ertrüge diese reinliche Leere, ohne sie zu bevölkern!? . . .

In Isar-Athen (mon dieu!) ist heute das Cabaret eine gutartige Abendunterhaltung für den Bürger, für den jungen Herrn und sein Mädel, für den durchreisenden Brillenträger aus Hannover, wie auch für Schauspieler, Maler und Romanciers, die sich von einem Ton fangen lassen, eine Linie packen, eine Disharmonie goutieren oder nur sich ein

wenig abſpannen und träumen möchten. Um elf iſt alles aus. Auch mit den Elf iſt längſt alles aus, die einſt in der Türkenſtraße Cabaret machten: mit den Elf Scharfrichtern. Das war eine große Zeit, da noch, in dem verräucherten Hinterzimmer, Herr Frank Wedekind ſeine Mords- und Liebeslieder zur Guitarre ſang, mit ſeiner ſtarren Römermaske, ſeinem undurchdringlichen Hohn und ſeiner grandioſen Verachtung! Gewiß wirft uns Wedekind als Schauſpieler in ſtärkſte Räuſche; aber was will das beſagen gegen die Ekſtaſen, denen ſtöhnende Damen, zuſammengekrampfte Mädchen, ausſpruchſende Herren dereinſt bei ſeinem Lautenſang unterlagen!? Ein boshaftes, doch höchſt reizendes Fieber hielt das Parkett gepackt; und der Regungsloſe da oben, plötzlich verſtummend, ſtarrte unſäglich gleichgültig ins Leere. Darauf glaubte man ein ſubkutanes Grinſen zu bemerken . . . Auch die volubilité parisienne des Monſieur Henry und die ſchwarz aufgereckte Oberlehrerinnen-Vertikale der Marya Delvard lockte damals viele . . . Die Guillotine ſank in Trümmer, und der Mann, der auf den Plan trat, hieß Hunkele und nannte ſich, weil das hübſcher lautete, Ballé. Seit drei Jahren dirigiert er, nicht weit von der verlaſſenen Exekutionsſtätte, ſein ‚Intimes Theater‘, ein Mittelding zwiſchen Cabaret und Einakterbühne, und neuerdings eine andre, ähnlich konſtruierte Szene dazu: das ‚Münchner Cabaret‘. (Vom erſten Oktober an ſoll dies zweite Brettergerüſt, in der Sonnenſtraße aufgeſchlagen, den Namen: ‚Intimes Theater‘ führen und das Stammhaus in der Türkenſtraße, ‚Kleines Theater‘ heißen.)

Ich habe mehrere Abende in dem Katakombenſaal der Sonnenſtraße verbracht. Es trieft da von Friedfertigkeit und Sentimentalität; die Damen und Herren auf der kleinen Bühne ſind ſo glücklich; das Publikum, an Biertöpfe angeleimt, iſts nicht minder. Man hat allen Grund dazu; denn rieſengroß — und nur von einer Epiſode unterbrochen — erfüllt ſich an dieſer Stätte das eine, beſeligende Wort: Kitſch! O, dies Cabaret ſingt überreizte Nerven zu ſüßer, idiotiſcher Ruhe; es iſt das letzte, ſpäte Sanatorium für intellektuelle Neurotiker . . . Dieſer echte, ehrliche Kitſch, der ſo innig an ſeine Verruchtheit glaubt, das iſt etwas wunderbar Hygieniſches und im Grunde auch etwas ſehr Aeſthetiſches. Gleich die junge Dame im Straßenkleid, die jetzt vor die Gardine ſchlüpft und lebeweltlich lächelt — könnte ſie, die ‚conférencière‘, den Abend hübſcher eröffnen, als mit den Worten: „Meine Herrſchaften! Ich begrüße Sie im Namen meiner Direktion, und freut es mich, daß Sie ſo zahlreich erſchienen ſind. Infolgedeſſen wird jetzt meine Kollegin, Fräulein Tamborini, einige Gedichte rezitieren“!? Das Publikum iſt ergriffen, ſtärkt ſich durch einen Schluck Bier, harrt andachtsvoll. Und Fräulein Tamborini rezitiert. All ihr händeringendes Mitleid widmet ſie einem Herrn, der, in einer Zuchthauszelle angeſiedelt, ſeine Poſition zu verändern trachtet. Dann raſt ein Talmi-Talma. Die conférencière präſentiert ſich als Soubrette und hat, durch ein leichtes Raffen des Rocks, großen Erfolg. Unten ſtockt ein erhobener Bierkrug in der Luft; ſein Inhaber, dieſer Genußmenſch, muß ſchmunzeln, ehe er trinken kann. Die Lieder dieſer Künſtlerin bieten die Technik erotiſcher Couplets in durchſichtigen Formen: man erſetze das Unſagbare durch irgend etwas Einwandfreies und operiere mit dem (durch Augenzwinkern verdächtigten) Erſatzwort beliebig lange. Jetzt ordnen ſich auf dem Schaugerüſt knallrote

Herren zur Straßensänger-Gruppe, und von ‚Viens, poupoule, viens!‘ bis zur ‚Tonkinoise‘, die noch heute Paris beherrscht, dröhnt und flötet eine abgekürzte Chronik unsrer Zeit über uns hin. Ein blutjunges Mädel, drall, gut angezogen und glücklich, auf Menschen wirken zu dürfen, zirpt, zur Guitarre, Spottverse . . .

All das ist so naiv, so entwaffnend unkünstlerisch. Und, durch keine Verpflichtung gehemmt, darf man der Heilwirkung dieser Sphären unterliegen und über die Darsteller, nicht über das Dargebrachte, meditieren. Gott, sie alle glauben, Künstler zu sein . . . Bringt das nicht eine Nuance von Tragik in diese Kunstübung, arrangiert von einem geschäftskundigen Manager? Was sähe man unter der Schminke? welches Streben? welche Ziele? welche Enttäuschungen? Was bergen diese Roben? Ach, man ist versucht, diesen Komödianten zuzurufen, was Baudelaire zu seinen ‚kleinen Alten‘ sprach:

Je vois s'épanouir vos passions novices;
Sombres ou lumineux, je vis vos jours perdus.
Mon cœur multiplié jouit de tous vos vices!
Mon âme resplendit de toutes vos vertus!

Doch da geschieht das Unerwartete . . .

Ein Fräulein betritt die Bühne und sieht wie eine müde Prinzessin vor sich hin. Es wird ganz still. Da beginnt das Fräulein, Margarete Merrbach, ein Gedicht zu sprechen — Wedekinds ‚Taler‘. In ihrer Stimme vibriert das Leid verstoßener Güte. Es ist so einfach, wie sie sich niedersetzt, das Kind zu lehren: „Sieh, mein Herzblatt, auf Gottes Welt für uns Menschen gibts nichts ohne Geld . . .“ Im dunkeln Timbre dieser Worte erzittert namenlose Liebe. Wie dann die Sprecherin Gedichte von Heine bringt, erwächst aus der Stimmung des Verirrtseins das bittere Pathos der Anklage. Die Güte des Geistes wird gesteigert zur herben Schärfe einer romantisch-pessimistischen Intelligenz. Und Phantastisches, Grauenvolles baut sich auf in einer visionären Plastik, die ans Innerste rührt. Diese Kunstleistung ist aus Tiefen zur Anbetung kultiviertester und eben darum schlichtester Menschlichkeit gelangt, und diese erarbeitete Technik zeugt von dem Takt vielfältiger Erkenntnis. Eine verirrte Rebekka West...

Schob Raffinement diese Künstlerin in die Serie der Bedeutungslosigkeiten? Kaum; ‚meine Direktion‘ wußte hier nicht, was sie tat. Das nächste Bühnengesicht beruhigt uns völlig: avanciertes St. Pauli. Und so ungefähr sehen ja wohl auch die Kunstideale des Herrn Hunkele aus.

Ferdinand Hardekopf

Deutsche Uraufführungen

31. 8. Wilhelm Bendiner: Der Leibwächter, Schwank. Hamburg, Carl-Schultze-Theater.

1. 9. Hermann Anders-Krüger: Der Kronprinz, Historisches Schauspiel. Coburg, Hoftheater.

Leo Walther Stein und Ludwig Heller: Im Sperlingsnest, Lustspiel. Friedrichsroda, Kurtheater.

6. 9. Fritz Mack: Die Ehrgeizigen, Drei Einakter. Friedrichsroda, Kurtheater.

7. 9. Kerimee Hanoum (Pseudonym): Xia, Lustspiel. Putbus, Fürstliches Schauspielhaus.

12. 9. Johannes Wiegand: Philister, Lustspiel. Bremen, Stadttheater.

Clara von Förster: Die Herrin von Tamsel, Einaktiges, historisches Schauspiel. Weimar, Interimstheater.

13. 9. Franz von Schönthan und Fedor von Zobeltitz: Die brennende Frage. Hannover, Deutsches Theater.

14. 9. Harms (Pseudonym): Zwei Welten, Einaktige Tragödie. Hamburg, Schillertheater.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lessen, Berlin W. 9

Die Schaubühne
10. Oktober 1907
III. Jahrgang Nummer 41

Der letzte Streich der Königin von Navarra/ von Johannes Raff

Dieses ganz ungewöhnlich talentreiche Erstlingswerk eines jungen österreichischen Dramatikers, das im Verlag von S. Fischer erscheint, und von dem in der nächsten Nummer der ‚Schaubühne' ausführlich die Rede sein wird, führt an den Liebeshof von Navarra. Die alternde Königin Margarete verspricht sich einen besonders pikanten Reiz davon, das Glück zu sprengen, das ihr Vetter und einstiger Genosse, Heinrich Foix, mit seinem jungen Weibe in der Einsamkeit genießt. Als sie die beiden an den Hof, zu einem üppigen Gartenfest lädt, um Simone mit allen Verführungen ihrer Sinnenwelt zu umstricken und zugleich dem mit Eifersucht gestachelten Grafen durch die Begegnung mit einer frühern Geliebten eine Falle zu legen, da gelingt ihr Plan so über Erwarten, weil auch in jener hohen Liebe ‚ein Erdenrest, zu tragen peinlich' lebt und beim ersten Anruf seine überwältigende Kraft entfaltet. Ein flackerndes Mißtrauen in das eigene Glück läßt Herrn Heinrich selbst sein Weib in die Hofgesellschaft führen. Dies Mißtrauen, das sich stolze Namen von Demut und Entsagung gab, offenbart sich aber am Hofe bald als Maske einer wilden, höchst tierischen Eifersucht, und mühelos wird er in dieser entfesselten Stimmung der Verführung, die Margarete bereitet hat, ein Raub. Simone, die stolz und rein und ihrem Gatten so ergeben schien, wie ein Mensch dem andern nur sein kann, verfällt jener Unterwelt der allen gemeinen und jeder Einzeltreue spottenden Lust zwar nicht so völlig wie der Mann, aber die leidenschaftliche Stimme des Verführers bringt doch Verwirrung genug in ihre Welt. Voll Entsetzen muß sie die tiefen Abgründe erkennen, über denen ihre hohe Liebe errichtet ist. An dieser Erkenntnis stirbt sie . . . Die folgende Probe setzt ein in einer Unterredung zwischen dem Grafen Heinrich Foix und seinem Bruder Johann, dem Hofmarschall der Königin von Navarra. Es ist am Morgen nach jenem gräßlichen Gartenfest, auf dem die Intrigue der Königin reifte, Heinrich seiner Frau Simone die Treue brach und darauf De la Haye, den Geliebten der Königin, der Simone zu verführen im Begriffe schien, erschlug.

Heinrich: Wars Eifersucht, die mich so wütend peitschte?
Wars das? . . . Erinnere dich — — die Eifersucht!
Was sprachst du heute Nacht, betrunkner Weiser?
Haha, die Eifersucht ist schlimm, nicht wahr?
Und nenn es, wie du willst, so spricht der Weise,
Verkleid es, tünch es, hebs in alle Höhn,
Und finde Namen, die wie Harfen klingen,
Nach Düften riechen, die ätherisch wehn — —
's ist eins und gleich! 's ist immer nur die Angst,
Die Angst, die graß ein ganzes Sein umfaßt,
Die in uns schleichend webt und riesengroß
Und plötzlich aufsteht, wo ein Hauch sie hebt,
Gerade stark genug, ein Haar zu heben —
Die Angst, die blinde, daß das Weib uns — läßt! . . .
War das in mir? Wars das? Ha nein, nur . . . Wut!
Die blinde, scharfe, schneidend scharfe Wut
Und stachelnd heiße Gier und eine Brunst,
Die toll uns macht und alle Sinne frißt — —
Und so zerfressen fiel ich ihr anheim!
Johann: Begreife, wer es kann! Ich kann es nicht!
Heinrich: So fiel ich, ja — ich, den ein Weib erhob,
Als er in seiner Triebe grellem Streit
Wie eine Sache hingeworfen lag —
Ich, den ein Weib zu sich hinauf erhob,
Und der bei ihr war und in ihrer Welt,
Und sich geschämt, daß er aus andrer stammte —
Ich, der ich bis in meiner Seele Kern
Gebebt, wenn jene Welt, aus der ich kam,
An sie heranschwoll mit der schmutz'gen Flut —
Ich fiel dahin, die Beute roher Brunst,
Und zerrte sie mit mir in eine Pfütze!
O Tod, ich bin dahin!
Johann: Nun komm zu dir!
Heinrich: O Tor! Verfluchter, blinder, wüster Tor!
Das war ich, das! Und jetzt ist keine Rettung!
Ich riß sie mit und hab sie selbst besudelt,
Ich selber tat für euch den Henkersdienst!
Ha, wie sie bat! Sie bat mich, höre wohl,
Sie bat mit Tränen und mit ihrer Seele:
„Nach Hause, Heinrich! Hier ist Angst und Tod!
O nimm mich mit, und alle Not ist fort!"

Und ich? O Hölle! Weißt du, was ich tat?!
Ich zwang sie hin in den verfluchten Saal,
Ich zwang mein Weib, zu lachen, da sie weinte!
Doch hat sie nur vor mir sich ausgeweint,
Euch aber lachte sie und barg die Not,
Die arme Not, die ihr das Herz zerfleischte,
Damit in unsre Herzen niemand sah!
O Gott, o Gott! Wer nimmt das von mir weg?!
Ich müßte sterben, um es zu vergessen!

Johann: Heinrich!

Heinrich: Gemein, gemein als wie ein Hund!
Nicht besser als der andre, der sie anfiel!
Nicht besser! Spießt' er mich!

Johann: 's ist Raserei!
Heinrich, wo blieb dir die Vernunft?

Heinrich: Vernunft!
Ja, ja, die hatt' ich, ja, und kein Gefühl!
Berechnet wars, mit der Vernunft berechnet!
Verstehst du nicht? Ein Blick nur in ihr Aug,
Aus meiner Seele tief heraufgeschöpft,
Und alle meine Not war mir zu Ende!
Hab ich aus meiner Seele so geschaut,
Aus jener Seele, die sie selbst mir weckte,
Hab ich? O Gott! Nur klügelnde Vernunft,
Der Gier und Schnödigkeit bewährter Kuppler,
Hat mich zum Henkersknecht an ihr gemacht,
Zum Henkersknecht! — — Und schien mir wie ein Gott,
So groß, so gut, so stark, so opferfroh —
Das Tor des Lebens öffnet' ich ihr breit —
Und in den Pfuhl hab ich sie hingeworfen!

Johann (ratlos): Was tun?

Heinrich: Nichts, Johann, nichts! Und keine Angst!
Ich schwörs, ich geb euch weiter nichts zu schaffen,
Hab doch genug getan, um euch in Wirrnis
Und Höllenangst und alle Not zu treiben!
Erst schleppt ich euch mein schönes Weib hierher,
Das eure Sinne euch beklommen machte,
Und hinterher hab ich den Besten Euch
Als wie 'nen räud'gen Hund zu Tod gestochen!
Ich dächt', es ist genug. Jetzt geb ich Ruh.
Geh nur, geh, geh, und pflege Margareten!
Ich helfe mir schon selbst.

Johann (unschlüssig): . . . Was soll ich noch?
. . . Und sie?

Heinrich: Vollende ſichs! . . . Noch weiß ſie nicht —
Doch wird ſie wiſſen!
Johann: Heinrich, ſei kein Narr!
Bedenke, was geſchah! Wars nicht genug?
Was quälſt du dich und ſie mit neuer Not,
Die du dir tobend ſelber ſo erſchaffſt?!
Was treibt dich, was? Und welch ein Menſch biſt du,
Der ewig nur ſich neue Pein erdenkt,
Und ſich und andre jammervoll vergiftet?!
Heinrich: Erdenkt? Haha!
Johann: Erdenkt! Das iſt das Wort!
Denn was, bei allen Teufeln, liegt daran,
Daß du in einer Schwäche . . .
Heinrich: Dich . . . vergaßeſt?!
Hoho! Recht, recht! Was war es denn im Grund?
Ein luſt'ges, kleines Abenteuer, was?
Ein Abenteuer, ja, doch — gar nicht gut!
Mein Bruder Johann ſchafft mir etwas Beſſres,
Mein Bruder Johann . . . Still! Kein Wort!
(Aus dem Nebenzimmer tritt Simone)
Heinrich: O Gott!
Simone!
(Pauſe)
Simone: Er iſt tot? Verbergt mir nichts!
Ich will es wiſſen.
Johann: Ja.
(Simone geht langſam nach vorn und ſinkt in einen Seſſel)
Johann: Verzeiht, ich will . . .
Heinrich: Geh, geh!
Johann: Lebt wohl!
Simone: Lebt wohl!
(Johann geht ab)

Vierte Szene

Simone: . . . Wie ſeltſam, Gott!
Wie ſeltſam alles iſt! . . . Man möchte weinen,
Und kann doch nicht, ſo traumhaft ſind die Dinge,
Und was geſchah, iſt wie ein Schattenſpiel,
In dem man ſelbſt erſcheint als wie ein Bild,
Von irgend einer dunkeln Hand gelenkt.
Hab ichs geträumt? O Heinrich, lehr michs faſſen,
Mir iſt ſo bang! . . . War nicht heut Nacht ein Feſt,
Vor wenigen Stunden irgendwo ein Feſt,
Voll Lichterglanz und gleißend roher Pracht,
Und Tanzestaumel und verzerrten Mienen
Und Angſt und aller Not, die Menſchen trifft?!

Und nun vorbei? War ich nicht mitten drin,
Umwogt, umlacht, verwirrter Blicke Ziel,
Dahingerissen in den üpp'gen Strudel,
Und rang ich nicht mit meiner ganzen Kraft,
Den Schrei aus mir in mich zurückzudrücken,
Rang ich ihn nieder nicht, sag, tat ichs nicht?!

Heinrich: Simone!

Simone: Heinrich, mir ist angst!
Mich hat die Angst und läßt mich nicht mehr los!
O Heinrich, Heinrich, laß mich nicht allein!
Nie mehr!

Heinrich: Nie mehr! O Gott! Besinne dich!

Simone: Mir ist so angst! Laß mich an deiner Brust
Von allen wehen Dingen nun genesen!
Ich will nicht denken, Heinrich, nimm mirs weg,
Ich will nichts wissen, Heinrich, bette mich,
Ich will nichts hören, bitte, sprich nicht laut,
Sei gut mit mir, sei gut und schilt mich nicht,
Ich habe soviel Angst vor jedem Wort!

(Heinrich ist neben ihr niedergekniet und umfängt sie)

Heinrich: O alles, ja! Ich will so leise sein,
Als spräche ich zu einem müden Kinde,
Das schlafen will. Und flüsternd bitt ich nur:
Verzeih, verzeih!

Simone: Mein armer Heinrich du!

(Heinrich beginnt leise zu weinen)

Ja, wein dich aus, o weine, weine, weine!
Ich habe vor dem Weinen keine Angst.

Heinrich: O Gott, Simone, was hab ich getan!

Simone: O schweig und sag dir, was du selbst gelitten!
Ich trugs ja mit und weiß, was in dir war.
Sei still, ich weiß! O Gott, daß ichs vergaß,
Als mich mein eignes Weh so sengend brannte!
Da ward ich irr und wußte nun nichts mehr,
Und weiß noch jetzt nicht, was mit mir geschah.
O dacht ich da an dich und an dein Leid,
Ich weiß, ich weiß, es wär nicht so gekommen!
O Heinrich, warum lag ich nicht vor dir
Auf meinen Knien, so lang, bis du mich hörtest,
Warum fand ich das Wort der Worte nicht,
Das all dein Leid verscheuchte wie ein Sturm,
Warum schrie ich nicht auf vor allem Hof:
Heinrich, nimm mich zu dir! . . . O Heinrich, sag!
Was tatst du dann?

Heinrich: O Gott, ich weiß es nicht!
Ich weiß nur, was geschah, und kanns nicht fassen!
Simone! Höre mich! Nur einmal noch!
Nur einmal noch, dann mag die Welt vergehn,
Dann mag . . .! O nicht! Ich will gelassen sein,
Mein armes Kind, ich will so ruhig sprechen,
Ganz sacht und schlicht, wie's Flehenden geziemt,
Und meine Worte sollen wie im Traum
Dich leise streifen und dich nicht berühren.
Vielleicht erscheint, wenn sie so flüsternd sind,
Mein Tun, Simone, dir in milderm Scheine,
Und du bist gut und sprichst von meinem Leid —
Denn sieh, ich litt und ward als wie ein Tier!
Simone: O sag!
Heinrich: O Gott, erschrick nicht, süßes Angesicht!
Sieh nicht so bang, ich bitte nur um Gnade,
Und muß dir sagen, was ich dir getan!
Simone: Was du mir tatest, Heinrich, littst du selbst,
Drum klag dein Leid mir, und ich will es heilen.
Heinrich: Willst du? O Gott, versprich mir nicht zu viel!
Es könnte sein, daß ich daran dich mahnte,
Und du erschauderst dann und ziehst die Hand,
Die mir Verzeihung bot, von mir zurück,
Hör wohl, zurück, und was dich faßt, ist Ekel!
Doch hör mich an! Ich kann dirs nicht ersparen,
Weil ich mirs selber nicht ersparen kann,
Und wüßt' ich, daß das Furchtbarste geschieht,
Daß du in Haß und flammender Verachtung
Von mir die Seele nähmst, die du mir gabst,
Und so mir meines Lebens Licht verlöschtest,
Ich müßte reden und ich könnt nicht ruhn!
Simone, hör mich an! Was diese Dinge
In mir zum Reifen brachte, weiß ich nicht,
Ich weiß nur, daß sie, scharfen Schwären gleich,
Aus meinen tiefsten Säften aufgegoren,
In mir schon lange brannten wie ein Gift
Und fürchterlich an meinen Kräften zehrten.
So war mein Innres grauenhaft zernagt,
Und wund und ausgehöhlt in allen Gründen,
Und nur mein Aeußres hielt — ich weiß nicht wie —
Die Stücke meines Selbst wie eine Klammer,
Und hielt zusammen, daß ich nicht zerfiel.
Da aber brachs in mir und goß sich aus,
Ergoß sich tobend aus geheimsten Quellen,

Stieg mir ins Blut mit messerscharfem Drang,
Riß mich entzwei und brach mir alle Klammern,
Und warf mich hin, daß ich zunichte ward
Und alle meine Tiefen wimmernd lagen.
Ich weiß nicht mehr, allein ich war in Not,
In einer Not, so eisig wie Vernichtung,
In einer Not, so heiß wie Höllenbrunst,
In einer Not, die schreit und tobend wird
Und wie der Wahnsinn schäumt und lacht und knirscht!
Und da wars da! O hölliſch sichres Spiel!
Simone, da lag ich in meiner Wüstheit,
So viel von mir noch wissend wie ein Tier,
Und wie ein Tier von dumpfem Trieb getrieben,
Hat mich der Teufel fürchterlich genarrt,
Und stand vor mir in eines Weibs Gestalt,
Das mich geliebt, und das von mir noch brannte,
Und stand vor mir in dieses Weibs Gestalt,
Da, da, vor mir, der hingeworfen lag . . .
Simone!

Simone: Schweig! Um Gottes willen schweig!

Heinrich: Ich schweige nicht! Du mußt nun alles wissen,
Ich habe keine Ruh auf dieser Welt,
Wenn dus nicht weißt! . . . Simone, ich fiel hin,
Wie eine Sache fiel ich ihr dahin, —
Und . . . als Verräter . . . hab ich dich gerächt!
(Eine Pause)
Was ist das? Sprich mit mir, ich bitte dich!
Schau nicht so starr und sag, daß du verzeihst!

Simone (langsam, wie um sich zu besinnen):
Verzeihn? Wer spricht davon? Wer soll verzeihn?
Und was? . . . (Plötzlich) O Gott! Heinrich, laß mich nicht sinken!
Halt mich! O halt mich fest, so fest du kannst,
Mir schwindet diese Welt! . . .

Heinrich: O Gott! Simone!
Was tat ich!

Simone: Halte mich! O halt mich fest!
Und sag, daß wir noch leben und gesund sind,
Und wissen, was geschieht, und Augen haben
Und einen Kopf, der diese Dinge faßt,
Und eine Seele, die noch schaudern kann!

Heinrich: Was ist das? Gott, ich werde irr!

Simone: Nein, nein!
Es heißt sich fassen, Heinrich, fassen, fassen,
Zusammenraffen, was man irgend hat,

Und das zerstückte, jammerwirre Sein
Noch einmal, einmal fest zusammenbaun!
Nur einmal noch, dann mags in Brüche gehn! — —
(Furchtbar) Heinrich, die Nacht hat uns getötet!

Heinrich: Gott!

Simone (wie irr): Ruf nicht! Ruf niemand an, es ist zu spät,
Hier hilft kein Gott, kein Gott und keine Gnade!
Hör an und sei gefaßt! Ich bin es auch!
Ich glaube, daß ichs bin! Kann sein, ich irre!
Kann sein, ich glaubs nur und ich bin es nicht,
Und fange an zu schrein als wie ein Tier
Und komme so wie du in Not und Angst
Und in ein Toben! . . . (Schreit) Hilfe! . . . Nein, ich will nicht!
Ich will mich fassen und dir alles sagen —
Und wenns gesagt ist, will ich sterben gehn!

Heinrich: Simone, helf uns Gott! Ich kann nicht mehr!

Simone: Du kannst, du kannst, denn ich, ich muß es können,
Und also kannst auch du! Nun hör mich an:
. . . Verräter warst du, als du mich gerächt, —
Und rächtest, Heinrich — — die Verräterin!

Heinrich: Simone!

Simone: Schweig und banne deinen Schrei!
Und hör! Denn diese Not, die mich zerfrißt,
Ist sinnverwüstend wie ein Tod in Flammen,
Und ich muß rasch dir bis ans Ende sagen,
Sonst schwind ich früher, als ich es gesagt!
O schweig! Du weißt ja nichts! Denn was in mir
In dieser Nacht geschah, ist dunkel noch,
Und ich muß selber meine Seele quälen,
Daß ich erschaue, was sich mir erschuf.
O Heinrich, was ich seh, ist fürchterlich,
Und keine Zunge kann es richtig sagen,
Denn solchen Schauder fassen Worte nicht.
So sag ichs, wie der Mund es eben will! — —
Er lag vor mir und sprach von seiner Seele,
Von seiner Seele, die in Nächten klingt
Und in die Lande schweift mit irrem Flügel,
Und Worte spricht, die niemand je vernahm,
Und Sehnsucht haucht, die niemand aufgefangen,
Weil fühllos sie die Aschennacht erstickt,
Die zwischen allen Seelen grundlos lagert
Und keine zu der andern jemals läßt —
O keine, Heinrich, keine, keine, keine!
(Sie schluchzt auf. Heinrich hört starr zu)

Simone: So sprach er, so, und sprach mir lange Zeit,
Und wußte seine Worte süß zu setzen,
Und meine Seele jammerte mit ihm,
Und fing sich, Heinrich, wie in einer Schlinge.
Da aber brachs wie Flammen aus ihm los,
Und diese Flammen wuchsen riesengroß
Und brachen ihm aus Augen, aus dem Munde
Und trafen mich in der verfluchten Stunde,
Und unentrinnbar war die Glut.
Heinrich, hör an, es war wie eine Flut,
Wie eine Welle von verbuhlten Dünsten,
Wie Brand, gekocht von wilden Liebeskünsten,
Und dieser Brand, o Gott, hat mich versehrt!
Jetzt weiß ich, jetzt, was in mir bebend war,
Was meine Augen hielt, daß sie gefangen
Von seinem Blick, mit Grauen und mit Bangen
An ihm nur hingen, aller Regung bar,
Was meinen Leib mit Schauern übergoß,
O Heinrich, höre, mit verfluchten Schauern,
Die fürchterlich auf unsre Sinne lauern,
Vor denen schmachtend unser Leib zerfloß . . .
Gott, Gott! Wars das?! . . . O schütz mich vor mir selbst!
Ich weiß nichts mehr und kann mir nichts mehr sagen!
Heinrich (selber wie wahnsinnig): Simone!
Simone (schüttelt sich vor Erregung): Laß mich! Rühre mich nicht an!
Es könnte sein, daß ein geheimes Feuer,
Das in mir brennt, dir in das Antlitz schlägt
Und dich zurückstößt, weil dus nicht entzündet!
Es könnte sein, daß dich der Ekel faßt,
Dich selber faßt, der seiner Not erlag
Und voll von Angst bei mir sich bergen kam!
Rühr mich nicht an! . . . Heinrich, es ist vorbei!
Hör an! Vorbei! Vorbei! . . . Ich kann nicht sagen,
Was in mir ist und mir die Seele schwächt,
Daß sie mir fremd ward und von dannen will!
Heinrich, so ist wohl einem Sterbenden zu Mut,
Der seinen Leib besieht und schaudernd findet,
Wie ihm das helle Blut zu Eiter ward,
Der, grauenvoll in Blattern ausgeblüht,
Nach außen trat und Pesthauch um ihn schlägt!
O Ekel, Ekel! War es denn in mir,
In mir, o Gott, seit jeher schon in mir,
Dies schwüle Gift als Erbteil mir vermacht,
Um auszuwittern, wann es reif geworden?!
War das in mir? O sag, ist das in uns,

Geheimnisvoll als Fluch uns mitgegeben
Und unentrinnbar wie ein ewiger Fluch?!
Ist das in uns? Und wer hats uns gegeben?
Wer spielt mit uns? Wer weckt in unsern Herzen
Die uralt-heilige Sehnsucht nach dem Einen,
Dem einzig Einen, der Erfüllung ist,
Und der, von uns erfüllt, uns jubelnd nimmt —
Und schuf uns einen Leib, der jedem Hauch
Von fremder Lust mit Zittern untertan,
Sich schmählich beut zu gräßlicher Vermischung?!
Vermischung! Ekel! Ekel! Wahnsinnsekel!
Denn, Heinrich, sieh, in jenem Augenblick
Warst du in mir mit Herz und Leib und Seele
Und allen Kräften, die von dir mir wehn,
Und meine Sehnsucht schwoll nach dir wie nie,
Und jener Mann . . . und jener fremde Mann
Trat zwischen mich und dich mit seiner Glut,
Heinrich, hör an, und . . . raubt' mir die Besinnung —
Vielleicht nur . . . weil er da war und du nicht!
Fluch über mich! O hundertfacher Fluch!
Denn was aus mir in dieser Stunde schreit
Und stöhnt und klagt, das jammert aus uns allen,
Und ich ward Ruf des menschlichen Geschlechts!
Denn alle, alle sind für alle da,
Von blinder Wut zu allen hingerissen,
Und aller, aller Brand ists, der uns schürt
Und uns zum Wegwurf macht für alle Welt!
Wer faßt das? Wer? . . . Ich sehe seinen Blick,
Den Blick, der wühlend sich in mir verlor
Und aus geheimsten Fasern meines Seins
Sich Nahrung sog und Wollust und die Sattheit,
(Halb wahnsinnig) Und dieser Blick war eines Mannes nicht,
Nein, viele lebten drin, unzählig viele,
Und sahn mich an und rüttelten an mir,
Um meine Lust aus Tiefstem mir zu wecken,
Sie spürten wohl, daß sie in mir auch stak
Und späht' und lauert', daß sie sich ergösse!
Ha, welche Not! . . . Und dies zu wissen,
Und dies zu fühlen und bereit zu sein,
Und wissen, daß es plötzlich kommen kann,
Und plötzlich da ist, heute, morgen, immer . . .
Ich trag das nicht, ich nicht, bei Gott, ich nicht!

Heinrich (schreiend): Simone!

Simone: Heut wars er, jung, schön und glühend,
Der mir von Schmerzen sprach und bitterm Tod

Und dann zur Flamme ward, die sich verzehrt,
Und morgen, Heinrich, lockt ein andrer wohl
— Ich weiß nicht wer — und lockt auf andre Art,
Und drängt sich an und weiß uns zu bewegen,
Und weiß die Flammen uns emporzuregen,
Und findet einen Sinn in uns bereit —
Denn diese Schlinge ist von Ewigkeit!
Ich aber will nicht, Gott, ich will es nicht!
Ich will nicht Beute sein für fremde Gier,
Und wäre sie wie Ahnungshauch in mir,
Und könnt ich sie mit einem Hauch verscheuchen,
Und blieb davon nicht ein Erinnrungszeichen,
Kein Traum, kein Schatten eines Traums zurück!
Ich will nicht, Gott, du hörst, ich — will — es — nicht.
Hast du mich so gemacht, so nimm mich wieder,
Ich kann nicht leben mehr in dieser Qual!
O Heinrich! Ich war dein! Und ich wars ganz!
(Verfällt in Raserei) Nun reißen sie an meinem armen Leibe,
Mit Augen, die von wilden Feuern glühn,
Mit Armen, die sich winden wie im Krampf,
Mit Mündern, die im Dunkel brennend leuchten . . .
Heinrich, zu Hilfe! Nimm mich doch zu dir!
O hilf!

Heinrich: Simone! Komm zu dir! Erbarmen!

Simone (im Wahnsinn): Fort! Fort! Ich will hinaus! Ich will . . . aus mir!
O fort!

Heinrich (in fürchterlicher Angst): Komm mit! Ich berge dich! Komm mit!
O sieh mich an! Erkenne mich, Simone!

Simone: O Heinrich, keine Zeit! . . . Die Meute naht,
Und ihre Gier, die züngelt vor ihr her,
Verbirg mich, wenn du kannst! Tief in die Erde,
Dort ist es kühl, dort sucht mich niemand mehr!
. . . Heinrich, auch du nicht!

Heinrich: Hilfe!

Simone: Schreie nicht!
Du schreist sie nur heran und dann ists aus!
Aus! Aus! Wo berg ich mich? Wer nimmt mich fort?
O helft mir doch! . . . Verloren! Weh! Ver — lo — ren!

(Sie fällt ohnmächtig hin)

Heinrich (schreiend): Grimaud! Zu Hilfe! . . . Ha, sie stirbt! . . . Zu Hilfe!
Holt Aerzte! . . . Aerzte! . . .

(Grimaud stürzt herein)

Heinrich (hat sich über sie gebeugt und legt den Kopf an ihr Herz):
Ha, sie lebt, sie lebt!

(Vorhang)

Dybwad und Sorma

Für eine europäiſche Tournee reichts nicht. Da oben, wo von einer Viertelmillion Kleinſtädter der zwanzigſte Teil, der vierzigſte Teil Erziehung, Intereſſe und Geld für dramatiſche Kunſt hat, kann Frau Johanne Dybwad leicht eine Sonne ſein. Hier unten gilt ein doppelt andres Maß. Wir ſind zum Glück auf größere künſtleriſche Dimenſionen eingeſtellt und werden, durch die Unkenntnis der Sprache, in dem Verſtändnis ſelbſt dieſer kleinern Welt beſchränkt. Vielleicht brauchten wir wirklich nur jeder Stimmfärbung, jeder Tonſchwingung folgen zu können, um an dieſen norwegiſchen Vorſtellungen uns unvergleichlich mehr zu freuen. Taub aber, wie wir ſind, bleiben wir kühl. Die allgemeinen Umriſſe, die unſer Auge unterſcheidet, ſind weder nach Stärke, noch nach Stil geeignet, an deutſche Eindrücke heranzureichen. Das Zeichen unſers Ibſenſpiels iſt ſeine ſelbſtvergeſſene Sachlichkeit. Chriſtianias Nationaltheater wendet ſich ad spectatores. Berliner Schauſpielkunſt weiß Ibſens Kunſtſprache der Sprache unſers Lebens anzugleichen. Den Skandinaven iſt, wo nicht alles trügt, Deklamation nicht fremd. Bei Brahm und Reinhardt ſehen wir erleſene Menſchlichkeiten. Johanne Dybwad iſt von gutem und von ſchlechtem Mittelmaß umgeben.

Sie ſelbſt ſcheint an erſter Stelle eine höchſt vortreffliche Schauſpielerin zweiten Ranges zu ſein. Vielleicht iſt ſie an zweiter Stelle erſten Ranges. Auch die ſkeptiſchſten Beurteiler haben ihre Regine Engſtrand gerühmt. Als Hilde Wangel, als Rebekka Weſt und als Nora Helmer behält man ſie nicht lange im Gedächtnis. Sie gibt in keinem der drei Fälle eine neue Viſion der dichteriſchen Geſtalt. Sie trifft von jeder ſo viele einzelne Züge, daß ſie ihr ziemlich nahekommt; aber das iſt weniger, als wenn ſie ſie auf geniale Weiſe ganz verfehlte. Zunächſt wirkt ſie durchaus ſympathiſch. Es geht beim erſten Anblick ein Weibchenreiz von ihr aus, dem man ſich willig hingibt. Eine wahrhaft hübſche Frau. Vom dunkelblonden Lockenkopf bis zu den feſten Füßchen iſt es nicht eben weit. An dieſer mittelkleinen, ſchlanken, ſehnigen Figur iſt alles Leben. Die klare Stirn, die neckiſchen Grübchen, der weiche Mund, das entſchloſſene Kinn, das ſchimmernde Auge, die ſchmale Hand, ja ſelbſt das ſtumpfe Naſenſpitzchen: das ſind ebenſo ſichere erotiſche Waffen wie ergiebige ſchauſpieleriſche Ausdrucksmittel. Frau Dybwad hätte gar nicht nötig, ſich ihrer ſo bewußt zu ſein. In Ibſens drei Frauenbilder jedenfalls trägt dieſe Bewußtheit einen fremden Zug hinein. Hilde Wangel iſt ein geniales Kind, das nachtwandleriſch ſeiner Sehnſucht nachgeht. Frau Dybwad nachtwandelt nicht; ja, ſie demonſtriert nicht einmal vollkommen eine Nachtwandlerin. Sie

gleicht in ihrer reifen Klugheit jenen ſkandinaviſchen Studentinnen, die ſich ſo ſtark und frei durchs Leben zu ſchlagen verſtehen. Dieſen Geſchöpfen liegen Ekſtaſe und Dämonie gleich fern. Frau Dybwad iſt geſchmackvoll genug, ſich gar nicht dämoniſch zu machen. Die Ekſtaſe erſetzt ſie durch eine Energie des Tons, die manchmal nur wie die Energie einer zornigen Lehrerin klingt, manchmal aber doch aus einer menſchlichen Tiefe hervorzubrechen ſcheint. Leider nur: ſcheint. Man wird nämlich das Gefühl nicht los, als ob die Schauſpielerin es in der Gewalt hat, auch ſolche Eindrücke nach Belieben zu vergeben. Das kann höchſte künſtleriſche Ueberlegenheit beweiſen und braucht nicht tadelnswert zu ſein. Es ſind nicht alle Spielerinnen Lehmanns. Nötig iſt dabei nur, daß die Ueberlegenheit groß genug iſt, um in uns keinen Augenblick einen Zweifel an der ſpontanen Unwillkürlichkeit dieſer Kunſtübung zu erwecken. So groß iſt ſie bei Frau Johanne Dybwad nicht. Ihr Spiel, das niemals die ſtrömende Kontinuation der Naivität hat, hat nicht einmal immer die unangreifbare Geſchloſſenheit der Intellektualität. Sie läßt ſich in die Karten ſehen. Sie ſetzt ſich in Poſitur. Sie markiert Uebergänge. Was ſie nicht durch ihr Weſen charakteriſieren kann, charakteriſiert ſie durch Einzeleffekte. Als Rebekka Weſt wimmert und ſtöhnt ſie in Augenblicken der Not, mit zuſammengepreßten Lippen, wie ein verwundetes wildes Tier. Das iſt: ein Naturlaut. Das bedeutet: Rebekka, das Weib mit elementaren Inſtinkten, das erſt zum Adelsmenſchentum emporerzogen werden ſoll. Einen mühelos überzeugenden Ausdruck hat Frau Dybwad weder für Rebekka Gamvik noch für Rebekka Rosmer. Dort iſt ſie nicht räuberiſch, hier nicht weltlich-religiös genug. Sie iſt ſo vorſichtig, alle Extreme zu vermeiden, weil das die wahren Prüfſteine ſind, und weil ſie nur verträgt, auf eine geſcheite, geſchickte, techniſch zuverläſſige und einfallsreiche Schauſpielkunſt geprüft zu werden. Wie gut ſie dieſe Prüfung beſteht, das diskreditiert eigentlich ihren Beruf als Kunſt, das drückt ihn ein bischen zum Handwerk herab. Ein Kunſthandwerker vermag Dinge, woran ein Künſtler ſcheitert. Noch keiner Nora von Rang iſt es gelungen, den erſten und den dritten Akt zu vereinen. Die Sorma und Réjane ſind wundervolle Puppen, die Duſe und die Trieſch ſind unwiderſtehliche Frauenrechtlerinnen. Jenen traut man die Kraft des Entſchluſſes, dieſen die achtjährige Ehe mit Helmer nicht zu. Frau Dybwad glaubt man beides, glaubt man alles, weil man ihr im Grunde garnichts glaubt. Hier geht es nicht um Tod und Leben; hier wird gefälliges Theater geſpielt. Ein Geſellſchaftsſcherz. Verwechſelt, verwechſelt das Bäumelein! Verſtellet, verſtellet das Lärvelein! Wie dieſe Frau nacheinander über Ausgelaſſenheit, Putzigkeit, Grazie, Koketterie, Kindlichkeit, Mütterlichkeit, Nachdenklichkeit, Schwermut, Schwärmerei, Erwartung, Angſt, Schrecken, Enttäuſchung,

Dumpfheit, Entsetzen, Widerwillen, Trotz, Härte und schließlich Ruhe, je nach Bedarf, verfügt, das grenzt an das Wunderbare, das wir in einem ernsthaftern Sinne von der größten skandinavischen Ibsenspielerin erhofft hatten.

Wenn die so begabte und geartete Frau Dybwad Hebbels Maria Magdalene zu spielen hätte, dann würde sie sich fein säuberlich überlegen, aus welchen angeborenen und welchen erworbenen Eigenschaften die dunkelblütige Tischlerstochter besteht. Aus diesen Eigenschaften würde sie die Rolle zusammensetzen. Dann hätten wir die Teile in der Hand. Das geistige Band, das sie schuldig bleiben würde, gibt unsre Agnes Sorma zwar auch nicht. Sonst wäre ihre Darstellung gegliederter und zusammengehaltener. Aber sie erschöpft die Schmerzensstimmung der Dichtung, indem sie sie zu einer Elegie teils zerfließen läßt, teils stilisiert. Eine mater dolorosa steht sie da, hilflos und hoheitsvoll zugleich, mit einem umschatteten Leidensantlitz, wie man es auf altitalienischen Märtyrerbildern sieht. Ergreifender kann sich kein Jammer abmalen. Wie verlorene Seufzer entfliehen die Worte diesem gramerstarrten Munde. Man hört sie kaum. Die Hälfte der Besucher hört sie garnicht. Das ist ein Verzicht auf jede Massenwirkung, der mit dem nächsten Schritt ein Verzicht auf jede Wirkung würde. Es sei, wie es wolle, es ist doch so schön. Ich habe noch keine schwächere Gesamtaufführung des bürgerlichen Trauerspiels gesehen, als sie im Kleinen Theater von einem subalternen Meister Anton, einem lärmenden Karl und einem komischen Sekretär veranstaltet wurde. Aber es erwies sich einmal wieder, daß es Bühneneindrücke gibt, die von der getreuen Wiedergabe eines Dramas unabhängig sind. Hier war im Grunde nichts getroffen. Leonhard wußte, was er sprach, und war imstande, es wie ein Mensch zu sprechen. Damit wars zu Ende. Und dennoch! Wenn es einmal eine Aufführung geben wird, die Natürlichkeit mit Bedeutsamkeit vereint, die über der lebensvollen Intimität die große Geberde nicht verkümmern läßt, die Hebbels ganzen geistigen Gehalt zu Tage fördert, und die vor allem den Meister Anton nicht mehr als einen Heros der Ehre, sondern als Don Quixote seines falschen Ehrbegriffs erfaßt — selbst dann wird es noch fraglich sein, ob von einer solchen Aufführung Erschütterungen ausgehen können, wie von dem tiefbescheidenen ‚Solospiel' der einen Sorma. Denn jenes Bild von Hebbels Werk kann sich die Phantasie des stillen Lesers am Ende selber machen. Was immer wieder unausdenkbar ist, das ist ein Menschenherz in seiner Not. Hier lag es nackt vor uns und schrie lautlos um Hilfe. Hebbel wurde nicht gespielt? Vor solcher herzzerreißenden Qual erschien die Meister-Anton-Moral in einem Grad, wie nie zuvor, als die frevelhafte Torheit, gegen die ‚Maria Magdalene' ein früher Sturmlauf ist. So wurde Hebbel doch gespielt.

Gagenpfändung/ von Richard Treitel

Es gibt wohl wenige Schauspieler oder Artisten, die nicht in irgend einer Zeit ihres Künstlerdaseins mit Gagenpfändungen etwas zu tun hatten. Aber selbst die Veteranen der Bühne und des Brettls wissen recht wenig über die einschlägigen Bestimmungen, wie man täglich sehen kann. Es geht von Generation zu Generation eine Anzahl von ‚Gebräuchen', durch die man alle seine lieben Gläubiger auf den Holzweg zu führen trachtet. Einmal versucht man seine Spuren sorgfältig zu verbergen, damit einen ein pfändungslüsterner Gläubiger nicht findet. Gelingt ihm dies wider Erwarten doch — nun, so hat man nach alten Rezepten auch für diesen Fall ‚vorgesorgt'. Entweder man steht in täglicher Gage, die einem täglich ausgezahlt wird. Oder man ist mit seiner Frau zusammen engagiert, und die Frau ist allein der Direktion gegenüber zum Gagenbezug berechtigt, während der Mann nur bei der Frau angestellt ist. Oder die Frau hat einen vollstreckbaren Titel, der je nach Bedarf erneuert wird. Mit diesem vollstreckbaren Titel pfändet die Frau alles, was pfändbar ist, so daß ein Gläubiger an die Gage nicht heran kann.

Zunächst erst einmal ein paar Worte über die Pfändung selbst. Also: der Kostümfabrikant Schneider schickt die Rechnung. Einmal, zweimal, dreimal. Umsonst. Er droht mit ‚gerichtlichen Schritten'. Umsonst. Dann kommt ein Aufforderungsschreiben des Rechtsanwalts. Umsonst. Dann kommt die Klage. Kurz darauf hat Herr Schneider ein Urteil, das alsbald rechtskräftig wird. Und aus dem er jederzeit vollstrecken kann. Man muß also verhindern, daß Herr Schneider einem die Gage wegpfändet. Zunächst wird mit dem Direktor oder Kassierer vereinbart: Tägliche Auszahlung der Gage und Auszahlung eines großen Vorschusses. Dieser wird zwar nicht gezahlt. Aber vielleicht wird gesagt, daß er gezahlt ist. Es geht ein Brief des Anwalts an das Theater. Das ist die sogenannte Vorpfändung. In ihr heißt es, daß der Schauspieler Heulhuber Herrn Schneider 500 Mark schuldet; daß Herr Schneider einen vollstreckbaren Schuldtitel gegen den Schuldner erwirkt habe, und daß nunmehr dem Theater verboten werde, an den Schuldner zu zahlen, ebenso wie dem Schuldner aufgegeben werde, sich jeder Verfügung über die Forderung, die er an das Theater hat, zu enthalten.

Diese Benachrichtigung hat die Wirkung eines Arrestes, sofern die Pfändung der Forderung innerhalb dreier Wochen bewirkt wird. Die Frist beginnt mit dem Tage, an welchem die Benachrichtigung dem Theater zugestellt ist. Es gibt Spezialisten, die es auf die Innehaltung dieser Frist abgesehen haben. Drei Wochen nach der Vorpfändung muß die gerichtliche Pfändung erfolgen. Erfolgt diese nicht, so erlöschen nach drei Wochen die Wirkungen des Schreibens. Wird nun vergessen, der ersten Vorpfändung eine zweite folgen zu lassen, oder kann die Pfändung nicht schnell genug vorgenommen werden, so wird die Gage zeitweilig frei, und der Künstler, der den § 845 der Zivilprozeßordnung und vor allem die Frist genau kennt,

weiß den Kassierer davon zu überzeugen, daß er nun schnell, bevor wieder ‚etwas kommt', über die Gage verfügen dürfe. Dann ‚verfügt' er gleich so, daß für die nächste Zeit nichts mehr zu haben ist.

Die Pfändung der Gage wird, ganz anders wie die üblichen Sachpfändungen, nicht vom Gerichtsvollzieher vorgenommen, sondern vom Gericht. An die Gage kann man ja auch keinen ‚blauen Kuckuck' ankleben, was der Gerichtsvollzieher bekanntlich immer tut. Die Gagenpfändung wird, wie jede andre Forderungspfändung, in der Weise vollzogen, daß der Gerichtsvollzieher — dieser hat also doch etwas bei der Sache zu tun; er ist aber nicht Vollstreckungsorgan, sondern Zustellungsorgan — einen Brief, der einen Gerichtsbeschluß enthält, an das Theater zustellt. Darin steht: Der Schauspieler Heulhuber schuldet dem Kostümfabrikanten Schneider 500 Mark. Es ist von Herrn Schneider glaubhaft gemacht worden, daß Heulhuber bei dem Kadelburg-Theater mit einer Gage von über 125 Mark angestellt ist. Der 125 Mark überschießende Teil der Gage wird gepfändet. Es wird dem Drittschuldner verboten, an den Schuldner insoweit zu zahlen. Es wird dem Schuldner geboten, sich jeder Verfügung über die Forderung, insbesondere der Einziehung ‚derselben', zu enthalten. Diese letzten beiden Sätze sind die wichtigsten und bedürfen der Erläuterung.

Zunächst der Drittschuldner. Der Schauspieler schuldet dem Schneider Geld. Der Schauspieler hat vom Direktor des Theaters Geld zu bekommen, als Gage für seine Tätigkeit. Also schuldet zwar der Direktor des Theaters dem Schneider kein Geld. Also ist er auch nicht Schuldner des Schneiders. Aber es wird für die Zwecke der Pfändung so angesehen, als ob der Direktor dem Schneider, dem nicht er, sondern sein Gläubiger, der Schauspieler oder Artist, etwas schuldet, als Drittschuldner verpflichtet wäre.

Weiter. Was heißt ‚insoweit'? Nach § 850 der Zivilprozeßordnung ist der Pfändung nicht unterworfen: der Arbeits- oder Dienstlohn nach den Bestimmungen des Reichsgesetzes vom 21. Juni 1869. Nach diesem Gesetz ist die Pfändung des künftig geschuldeten, insbesondere des noch nicht verdienten Arbeits- oder Dienstlohns grundsätzlich ausgeschlossen. Ferner ist die Pfändung des Gehalts und der Dienstbezüge auch bei andern als dauernd angestellten Personen nur insoweit zulässig, als der Gesamtbetrag die Summe von 1500 Mark für das Jahr übersteigt. Eine Gage unterliegt also nur der Pfändung, ‚insoweit' sie die Summe von 1500 Mark für das Jahr oder 125 Mark für den Monat übersteigt.

Damit nun der pfändende Gläubiger wisse, wie seine Pfändung gewirkt hat, das heißt: damit er erfahre, wieviel Gage der Künstler habe, gibt es ein gesetzliches Mittel, das § 840 der Zivilprozeßordnung normiert. Auf Verlangen des Gläubigers hat nämlich der Drittschuldner, also der Direktor, binnen zwei Wochen, von der Zustellung des Pfändungsbeschlusses an gerechnet, dem Gläubiger zu erklären:

1. ob und inwieweit er die Forderung als begründet anerkenne und Zahlung zu leisten bereit sei;

2. ob und welche Ansprüche andre Personen an die Forderung machen;
3. ob und wegen welcher Ansprüche die Forderung bereits für andre Gläubiger gepfändet sei.

Hierüber muß der Direktor Auskunft geben. Er haftet sonst dem Gläubiger für den aus der Nichterfüllung seiner Verpflichtung entstehenden Schaden. Und es muß vom Direktor gleichzeitig gesagt werden, ob er bereit ist, den über 125 Mark hinausgehenden Teil der Gage zurückzubehalten und an den Gläubiger abzuführen. Das muß er tun, wenn nicht schon andre Ansprüche an die Gage des Künstlers gestellt sind. Also wenn nicht Zessionen vorliegen oder bereits früher zugestellte Pfändungen. Alles das enthalten die drei Fragen aus § 840 der Zivilprozeßordnung. Woraus die Künstler erkennen können, daß der Direktor solche Fragen nicht beantwortet, um ‚es nicht mit der Behörde zu verderben', sondern weil er gesetzlich dazu verpflichtet ist, und weil er sich sonst selber ersatzpflichtig macht. War die Gage an einen Dritten abgetreten, bevor die Pfändung erfolgte, so muß der Direktor die zweite Frage dahin beantworten, daß die Forderung vor Zustellung des Pfändungsbeschlusses abgetreten war, und daß sich als Zessionar der Herr Zademack gemeldet habe, der die Auszahlung der Gage verlangt. Hat nun aber der Direktor die Gage an den auszuzahlen, dem sie abgetreten worden ist, wenn nachträglich eine Pfändung kommt?

Das Reichsgericht hat im dreiundvierzigsten Band seiner Entscheidungen ausgesprochen, daß der Drittschuldner, also der Direktor, nicht gehindert ist, an den Dritten Zahlung zu leisten, wenn die Forderung schon vor der Pfändung an einen Dritten in wirksamer Weise abgetreten ist. Der Direktor kann also, wenn die Zession äußerlich in Ordnung ist, an den Zessionar zahlen. Ob nämlich die Zession eine Scheinzession ist, wie dies ja sehr häufig der Fall ist, hat der Direktor nicht zu prüfen. Er ist gedeckt, wenn er nur die äußere Gültigkeit der Zession prüft. Das muß freilich geschehen sein; sonst macht sich der Direktor dem pfändenden Gläubiger gegenüber ersatzpflichtig.

Aehnlich liegt es, wenn schon vorher, das heißt: vor der Pfändung eines Gläubigers, ein andrer Gläubiger gepfändet hat. Oft ist dieser andre Gläubiger die Ehefrau oder ein Bruder oder ein sonstiger Verwandter. Er hat immer einen vollstreckbaren Titel, auf den hin er immer pfändet. Man kann ja auch auf fingierte Forderungen ein Urteil erlangen. Ich brauche nur einen Schuldschein zu unterschreiben, in dem steht, daß ich meiner Frau 5000 Mark schulde. Dann kann sie die Forderung einklagen, und ich werde aus meinem Schuldanerkenntnis oder Schuldversprechen verurteilt, ohne daß geprüft wird, wofür ich die 5000 Mark schulde. Aus diesem Urteil kann dann natürlich auch gegen mich vollstreckt werden. Mit solchem ‚fingierten' Urteil kann eine Gage immer unter Beschlag gelegt werden. Der Verwandte weiß am schnellsten, wo der Künstler engagiert ist, und erwirkt schleunigst einen Pfändungsbeschluß, der dem Direktor zugestellt wird. Dann wird zunächst der Verwandte befriedigt. Kommt darauf ein wirklicher

Gläubiger mit der Pfändung, so findet er, daß bereits ein ‚andrer' Gläubiger gepfändet hat. Dies hat der Direktor, der sich nur an den äußerlich und formell gültigen Pfändungsbeschluß zu halten hat, ohne daß er die Berechtigung des Anspruchs zu prüfen brauchte, dem ‚andern' Gläubiger auf die dritte Frage zu antworten. Der Erstpfänder kann vom Direktor befriedigt werden. Hat der Direktor Bedenken, diesen Erstpfändenden zu befriedigen, so kann er die Summe hinterlegen, wenn sich verschiedene Prätendenten auf die Forderung gemeldet haben. Er kann es dann diesen Prätendenten überlassen, sich auseinanderzusetzen. Diese mögen im Klage- oder auf einem sonstigen Wege sich darüber verständigen, wer zuerst befriedigt werden soll.

Wie nun, wenn nur eine einzige Pfändung vorliegt; wenn der Direktor am Gagetage den über 125 Mark betragenden Teil der Gage einbehält, um sie dem Gläubiger auszuzahlen — und das nicht tut? Ein Fall der letzten Zeit lag so, daß der Direktor zwar eine Summe zurückbehielt, auch beabsichtigte, sie dem pfändenden Gläubiger zu übermitteln, nachher aber in Vermögensverfall kam. Die Summe wurde nicht abgeschickt. Der Gläubiger ist also in den Besitz der für ihn gepfändeten Summe nie gelangt: er hat noch die volle Summe vom Künstler zu fordern. Anderseits sind dem Künstler, sagen wir, 400 Mark abgezogen worden, die an den Gläubiger gezahlt werden sollten, aber nicht gezahlt worden sind. Diese 400 Mark hätte der Künstler einfach verloren. Wir betrachten die Frage rein vom zivilistischen Gesichtspunkt. Ob etwa strafrechtlich zu ahndende Verfehlungen vorgekommen sind, ist hier gleichgültig. Durch das Strafverfahren wird ein Ersatz für die 400 Mark nicht geschaffen.

Manchmal überrascht der pfändende Gläubiger den Schuldner mit einer unerwarteten Mitteilung, über deren Bedeutung dieser nicht klar werden kann. Dem Schuldner und dem Direktor ist ein Pfändungsbeschluß zugestellt worden. Es vergeht einige Zeit, in der der Gläubiger Erkundigungen einzieht. Plötzlich wird dem Schuldner und dem Direktor ein Verzicht auf die durch die Pfändung erlangten Rechte zugestellt. Es heißt darin: Hiermit verzichte ich auf die durch den Pfändungs- und Ueberweisungsbeschluß vom so und so vielten erlangten Rechte. Darunter die Unterschrift des Gläubigers. Was hat das für eine Bedeutung? Darf man froh aufatmen, daß man die Last nun los ist? Verzichtet der Gläubiger auf sein Geld, wie schon mancher naive Künstler geglaubt hat? Garkeineswegs. Diese Erklärung hat einen ganz andern Sinn. Der Gläubiger hat etwa erfahren, daß der Künstler nur 125 Mark Gage hat. Oder daß der überschießende Teil der Gage verpfändet oder abgetreten ist. Er sieht, daß er nicht mehr zur Hebung kommen kann. Um sich für eine spätere Pfändung freizuhalten, stellt er diese Verzichtserklärung zu. Er wartet nun ab, bis der Künstler in einem neuen Engagement ist. Dort pfändet er. Wird er gefragt, ob er nicht durch die vorige, auf dem Urteil verzeichnete Pfändung befriedigt sei, so zeigt er die Verzichtserklärung vor, die er seinerzeit dem Schuldner

und dem Direktor hat zustellen lassen. Daraus ergibt sich, daß er durch den frühern Pfändungs- und Ueberweisungsbeschluß nicht befriedigt worden ist. Er kann solange weiterpfänden, bis er zu seinem Geld gelangt ist. Man hat also keinen Grund, sich über solche Verzichtserklärungen besonders zu freuen. Die Schuld bleibt bestehen. Und solche Verzichtserklärung ist eigentlich nichts andres, als eine Androhung, daß bei der nächsten Gelegenheit wieder gepfändet werden wird. Das ist insofern unangenehm, als sich durch jede Pfändung die Kosten nicht unwesentlich erhöhen.

Es könnten noch eine Anzahl von ‚Tricks' besprochen werden, die Schauspieler machen, um Gagenpfändungen zu entgehen. Aber es kommt selten etwas dabei heraus, obwohl diese Tricks manchmal ganz ergötzliche Proben davon geben, für wie naiv die Künstler andre Leute halten. Diese durchschauen aber die ‚Tricks', und Prozesse sind die Folge. Im Prozeß müssen die Leute, deren man sich zu diesen Machinationen versichert hat, schwören, und da tritt dann alles zu Tage, was verschwiegen werden sollte. Solch ein Prozeß kostet Geld, das dann wieder durch Gagenpfändung einkassiert werden muß. Und das könnte jeder Künstler wirklich sparen.

Kasperletheater

Männerstolz/ Zwei Szenen von Cupido

I

Die Redaktionsräume der ‚Volksstimme'. Die Redakteure Aufrecht und Unerbittlich arbeiten, daß die Scheren schwitzen. In der Wolke Zigarettenrauch, die das Zimmer parfümiert, taucht plötzlich der Chefredakteur und Theaterkritiker Doktor Klugschwätzer auf. Er trägt viele Haare auf dem Kopf, wenige auf den Zähnen und einen Zettel in der Hand. Alles an ihm ist fieberhafte sittliche Entrüstung. Furor aestheticus.

Klugschwätzer (atemlos in einen Sessel sinkend, so daß der Sessel ergreifende Schmerzenslaute von sich gibt): Meine Herren, wissen Sie schon?

Aufrecht (der weiß, daß er nie etwas weiß, pomadig): Nee!

Unerbittlich (der dasselbe weiß, es aber nicht eingestehen möchte): Ja . . . . Natürlich . . . . Werde sofort dreißig bis vierzig Zeilen darüber schreiben . . . . aber . . .

Klugschwätzer (ohne darauf zu achten): Ja, also ich muß sagen, ich bin außer mir. Da steht man also beinahe zwanzig Jahre mitten im kritischen Kampf. Da zeichnet man dem Theater dieser Stadt die Wege vor. Da ist man wer! (Sieht sich die Gesichter der Redakteure an. Da in den Zügen der Herren sich keine Zustimmung, aber auch kein Widerspruch zeigt) Und da kommt so'n halb irrsinniger Theaterdirektor, so'n Virtuose, so'n ausgesprochener Kunstbanause und . . . . und . . . .

Aufrecht (gelassen): Hat Ihnen wer eine hinter de Ohren jehauen?

Klugschwätzer (wild): O nein. O nein. Dann hätte ich Sie, lieber Kollege, schon gebeten, dagegen zu protestieren. Die Sache liegt leider ganz anders. Viel schlimmer. Im ‚Krakehltheater' hat es gestern eine Premiere gegeben, zu der wir nicht eingeladen waren. Die gesamte Presse der Stadt war nicht geladen. Vor zwei Jahren hätte das noch kein Direktor riskiert. Aber seit dieser Schädling, dieser Koblenz, im ‚Krakehltheater' am Ruder ist, lösen sich ja alle Bande frommer Scheu. Also, hören Sie nur: Der Mann tritt gestern abend an die Rampe, begrüßt sein Publikum mit einer Ansprache und erklärt, ihm liege an den Kritiken gar nichts, darum werde er die Presse in Zukunft boykottieren, darum führe er seine Novität auch heute ganz plötzlich auf, ohne daß vorher darüber eine Nachricht in die Zeitungen gelangt sei. Ueberhaupt könne ihm die Presse . . . .

Aufrecht (grinst): Das hat er gesagt?

Unerbittlich (stammelnd): Wahnwitz . . . . Sünde gegen den heiligen Geist der Kunst . . . . Völker Europas, wahrt Eure heiligsten Güter . . . . Ich werde das sofort in dreißig bis vierzig Zeilen . . . .

Klugschwätzer (fährt auf dem Sessel empor. Gebärde des zürnenden Achilleus. Höchste Steigerung des Organs): Nichts werden Sie, Herr! Dieser Mann ist für uns erledigt. Den Burschen werden wir schon noch klein kriegen. Ist die Presse eine Macht oder ist sies nicht? . . . . Na also! Und darum ist mein Blatt für diesen Patron von heute ab gesperrt. Ich werde die Inseratenabteilung benachrichtigen. Auch jeder Waschzettel, der aus diesem Bureau kommt, fliegt in den Papierkorb. Wer mir ansinnen wollte, daß ich über diesen Charlatan noch jemals ein kritisches Wort schreibe, den verklage ich wegen Injurie. Versunken und vergessen, das sei des Direktor Koblenz Schicksal. Totgeschwiegen wird er! Ich bitte, diese Worte auch als Richtschnur für Ihre künftige Tätigkeit aufzufassen, meine Herren . . . . (Er ist aufgesprungen und steht da wie ein Recke)

II

Die Tür wird aufgerissen. Mit zornrotem Antlitz, ohne Gruß, tritt der Verleger ein. Ein Zeitungsblatt, das er wie einen Dolch gezückt in der Hand hält, nötigt die Redakteure, die Augen niederzuschlagen und besonders eifrig zu arbeiten. Sie kennen ihren Pappenheimer. Sie ahnen Schreckliches. Selbst Doktor Klugschwätzers Reckenpose kommt ins Wanken.

Verleger (schreit): Warum steht von der gestrigen Premiere des ‚Krakehltheaters' in der ‚Volksstimme' kein Sterbenswort?

Klugschwätzer (sieht, daß es sich hier um seine Autorität handelt, und daß Aufrecht grinst. Seine Stimme zittert ein wenig, als er spricht): Herr Verdiener, über dieses Theater wird in unserm Blatt überhaupt nichts mehr geschrieben werden!

Verleger: Wa . . . . as?

Klugschwätzer (würdig, obgleich ihm zu Mute ist, als stünde er auf dem Terrain des speienden Vesuv): Jawohl, Herr Verdiener. Es gibt auch in der Journalistik noch Gesetze, die man höher stellen muß, als das Bestreben, gut informiert zu sein. Unsre Ehre steht hier auf dem Spiel! Wir sind die Führer der hiesigen Presse. Wir sind von Direktor Koblenz zu dieser Premiere nicht eingeladen worden, Herr Verdiener. Das ist ein Schlag ins Gesicht unsrer Machtbefugnisse. Wir werden diesen Schlag parieren, Herr Verdiener! Keine Zeile mehr über diesen Frechling: weder

im Inseratenteil, noch im andern Raum des Blattes. Im übrigen sind Sie schlecht unterrichtet, Herr Verdiener, wenn Sie glauben . . . .

Verleger (mit ätzender Schärfe. Vor seinem Sarkasmus schrumpft Klugschwätzer immer mehr zusammen): Pardon . . . . nicht ich, aber Sie sind schlecht unterrichtet! Sie sind immer schlecht unterrichtet, Herr Doktor. Aber das ist wohl mehr so'n Geburtsfehler bei Ihnen. Na, ich habe mich ja bereits daran gewöhnt, Neuigkeiten von Wert aus den Konkurrenzzeitungen zu erfahren. Aber nun werden Sie gefälligst nicht absurd. Jetzt fangen Sie nicht noch an, mir mit Fremdwörtern zu kommen. Ehre . . . . Ehre! Sind Sie'n Malteserritter oder sind Sie'n Journalist? Vielleicht sind Sie nicht mehr lange Journalist, wenigstens nicht mehr bei mir. Aber das findet sich am Kündigungstermin. Vorläufig muß ich Sie bitten, Ihre Funktionen auf das aufmerksamste wahrzunehmen! Verstanden? Herr Direktor Koblenz hat Sie nicht zur Premiere eingeladen? Er wird schon wissen, warum. Das ist Ihre Privatsache. Das geht mich nichts an. Aber der Mann hat seine Gründe zu diesem Vorgehen in höchst amüsanter Weise vor seinem Publikum erläutert. Und diese Rede finde ich in zwei Tageszeitungen, aber nicht in der meinigen. Ich finde überhaupt noch manches nicht in meinem Blatt. Haben Sie den großen Komponisten Reclamini interviewen lassen? Haben Sie Fräulein Mücke vom Opernhaus fragen lassen, was sie über Herrn Reclamini denkt? Haben Sie Herrn Reclamini fragen lassen, was er über Fräulein Mücke denkt? Haben diese Herrschaften vielleicht auch Ihre sogenannte Ehre gekränkt, Herr Doktor? Ich finde, Sie arbeiten für Ihr sehr reichlich bemessenes Monatsgehalt von hundertfünfzig Mark doch etwas wenig, mein Lieber. Ich rate Ihnen also, sofort eine Nachtragsnotiz über die Rede des Direktor Koblenz für das Abendblatt fertig zu machen . . . . Sofort! . . . . Der Mann hat nämlich eben das Inserat erneuert. Also avanti, Herr Doktor, sonst . . . .! (Er tritt näher. Die Redakteure schreiben wie besessen)

Klugschwätzer (totenblaß. Die Gänsehaut an seinem Körper ist nicht sichtbar. Die Stimme klingt kaum noch): Ich . . . . ich werde . . . .

Verleger (scharf): Was werden Sie, bitte?

Klugschwätzer: Ich werde sofort dreißig bis vierzig Zeilen darüber schreiben!

Die Braut/ von Dora Stieler

Es hängt mein ganzes Leben
An deinem ewigen Blick.
Also dir hingegeben
Erfüllt sich mein Geschick.
Was ich in tausend Jahren
Erfuhr, versank mir weit . . .
Laß du mich jetzt erfahren,
Wonach mein Herze schreit.
Daß sich mein Mund erbarme,
Begehrt mein Gott von mir . . .
Nimm mich in deine Arme,
Ich liege still vor dir.

Rundschau

Neuigkeiten und Neuheiten aus der Genossenschaftszeitung

Auf der sechsunddreißigsten General-versammlung des Deutschen Bühnenvereins in Stuttgart sprach der Direktor des erfurter Stadttheaters, Herr Skraup, von ‚Angriffen und Entstellungen der Wirksamkeit der Theaterleiter in der Deutschen Bühnengenossenschaftszeitung'. Tief gekränkt weist die Schriftleitung diesen (wahrlich nicht berechtigten) Vorwurf zurück und veröffentlicht einen ausführlichen, teilnahmsvoll-loyalen Krankheitsbericht über das Befinden des Gastwirts und ‚Direktors' H. Bödemann von ‚Holsts Garten', einem Etablissement in Braunschweig, auf dessen Bühne unter einem artistischen Leiter im Sommer Theater gespielt wird. — Herr Burchard in Bremen ‚bricht' für die Errichtung einer Bibliothek im Unterhaltungszimmer und für die Abschaffung des sagenhaften Verbots weiblicher Handarbeiten während der Proben eine Lanze; Herr Miller in Chemnitz schlägt im Anschluß daran unter dem sinnigen Titel: ‚Der alten Wunde unnennbar schmerzliches Gefühl' vor, zunächst menschenwürdige Aufenthaltsräume (er hätte hinzufügen können: sowie hygienische Garderoben- und Toilette-räume in gewissen größern Stadttheatern) zu schaffen. — Der Direktor des Stadttheaters in Pilsen hat sich einen Mitdirektor in der Person des Schauspielers Erwin Kopp erkoren; die neue Firma wird zeichnen: ‚Hans Kottow & Co.' Gegen diese Neuerung muß hier ernstlich Einspruch erhoben werden, da das Präsidium der Deutschen Bühnengenossenschaft, die als Herausgeberin des ‚amtlichen' Organs zeichnet, wie auch anscheinend die zuständigen Behörden es versäumt haben, die Herren darauf aufmerksam zu machen, daß ein Theater kein Käsehandel ist und somit die Oeffentlichkeit ein Interesse daran hat zu erfahren, wer es leitet, wenn er verantwortlich ist, dagegen keines, wenn er dem eigentlichen Leiter in irgend einer Eigenschaft unverantwortlich, als Geldgeber oder dergleichen, zur Seite tritt. Es heißt daher nicht: Dr. Schmieden & Schwiegermutter, Halm & Knauer, Hans Gregor G. m. b. H., Dr. Zickel A.-G., V. Barnowsky & Societäre. — Am 20. Juli hat der Direktor des marienbader Sommertheaters und regensburger Stadttheaters an seine Mitglieder folgenden ‚zur Nachahmung zu empfehlenden' und daher zum Zweck weiterer Verbreitung auch hier im Wortlaut folgenden Anschlag, erlassen': „P. T. Da nicht nur die Stücke und das dem Theater so günstige Wetter, sondern in erster Linie die wirklich künstlerische Hingabe und der künstlerische Eifer der Herrschaften Schuld trägt, daß sich das Geschäft so gehoben hat und der Monat Juli der beste Monat meiner neunzehnjährigen Direktionsführung in Marienbad genannt werden muß, spreche ich allen meinen Dank aus. Weil nun mein Streben stets dahin ging, wenn es mir gut geht, sollen meine Mitglieder auch was davon haben, und weil die wachsende Teuerung wirklich viele empfinden, sehe ich mich veranlaßt, auch den Solo-Herrschaften, gleich den Chor-Herrschaften, in den Monaten Juli und August einen Teuerungsbeitrag im Be-

trage von fünfzehn Kronen pro Kopf am 31. Juli und 31. August zur Auszahlung zu bringen. Julius Laska." — Ueber die Beerdigung Josef Joachims findet sich ein Bericht von einer ganzen Spalte; Begründung: „Auch unsern(sic!) genossenschaftlichen Bestrebungen hat er wiederholt durch den Klang seines Namens, wie durch seine Kunst gefördert." Es tut mir in der Seele weh . . . — Ein kleiner Schauspieler, Richard Oswald, dessen Namen die Geschichte der Weltliteratur als den ersten Bearbeiter des ‚Hunds von Baskerville' verzeichnet, hat mit dem Inhaber des Variété-Theaters ‚Skala' in Cöln einen Pachtvertrag geschlossen und, so gerüstet, ein Lustspielhaus in Cöln ‚gegründet', selbst aber vorgezogen, fürs erste noch nicht auf die hohe Schule des Herrn Sigmund Lautenburg in Wien, an dessen Raimundtheater ihn ein Engagementsvertrag bindet, zu verzichten, sondern einen ‚Direktions-Stellvertreter' in Herrn Eugen Pfannkuchen ernannt und eingesetzt; er hat es sich aber wenigstens nicht nehmen lassen, als ‚Direktor' bei einigen Agenturen aufzutreten und in Gemeinschaft mit seinem Freunde und Oberregisseur Robert Garrison Mitglieder zu engagieren. Der finanzielle Hintergrund der Geschäfte wurde zwischen ihnen und dem Theateragenten J. Mahler, Inhaber der Emil Ledner'schen Agentur, ‚geklärt', indem Herr Oswald (nach Mahlers Behauptung) und Garrison unter — Ehrenwort erklärten, daß sie selbstverständlich „nur eine ganz sichere Sache akzeptiert hätten, und daß ein Risiko völlig ausgeschlossen wäre", worauf Herr Mahler einige Mitglieder, die er nach seiner eigenen Aussage gar nicht kannte, für das Kunstinstitut gegen Provision (von der Gage der Künstler!) verpflichtete. (Daß die zwölf Darsteller am 24. August in Cöln erfuhren, das Theater sei ab 1. September anderweitig verpachtet und das Polizeipräsidium wisse von dem ganzen Projekt nichts, ist also nicht einmal das traurigste Moment in dieser Gründungsgeschichte.) Diese Vorgänge finden eine drastische Parallele in derselben Nummer: Herr, Direktor ‚Franz Bertram, genannt Dr. Ferdinand, setzt sich mit einem Teil seiner Mitglieder, die er zur Aufführung des dramatisierten Romans, Das Tagebuch einer Verlorenen' im berliner Zentraltheater engagiert und ebenfalls vierzehn Tage vor Ablauf der Verträge auf die Straße gesetzt hatte, darüber auseinander, in welcher Form er einen die Zustände solcher Unternehmungen mit ungewöhnlicher Selbsterkenntnis charakterisierenden Ausspruch getan habe, dessen Sinn und Wortlaut einer von ihnen folgendermaßen beschwören will: „Beim Theater kenne ich keine Ehrenmänner — da gibts nur zusammengelaufenes Volk." Der Zusatz des Herrn Mahler zur ersterwähnten Geschichte, „er habe sich die Angelegenheit als gute Lehre dienen lassen", ist ebenso niedlich wie zur zweiten (unter ‚Uebelstände') die Bemerkung des Präsidiums, er müsse ‚dem jungen angehenden Direktor die vom Gesetz verlangte Zuverlässigkeit in sittlicher Hinsicht zur Führung eines Theaterbetriebs absprechen". — In den Hoftheatern zu Hannover und Cassel haben in Anwesenheit des Kaisers Festvorstellungen (‚Die lustigen Weiber' und ‚Krieg im Frieden') stattgefunden. Bei dieser Gelegenheit sind vierzehn Orden und Ehrenzeichen, ferner an neun königliche Darstellungs- und technische Beamte die Titel Geheimer Hofrat, Professor, Königlicher Kammersänger, Kammervirtuos und Oberinspektor, sowie an sechs Herren Busennadeln und an vier Damen Broschen mit und ohne Diamanten, Brillanten und Rubinen ‚verliehen' worden (die Schmuckstücke ohne Rückgabeverpflichtung). — Incubus! Incubus! Tritt

hervor und mache den Schluß! Das bleibt geziemend dem Hoch- und Hofburgtheater vorbehalten, aus dem das offizielle Organ, dem alle diese Nachrichten entnommen sind, in der neusten Nummer zu berichten weiß: „Am 1. September wurde im Regiezimmer des Hofburgtheaters ein Zirkular aufgelegt, in welchem den Mitgliedern von den bevorstehenden Reformen in der Regie Mitteilung gemacht wird. Es wird allen mit Dekret angestellten Hofschauspielern die Bewerbung um Regieaufgaben freigestellt und zugleich mitgeteilt, daß für Inszenierung von abendfüllenden Stücken ein Honorar von 500 Kronen, für Stücke, welche zur Ergänzung eines Theaterabends studiert werden, ein solches von 250 Kronen und endlich für die Inszenierungen eines Einakters ein Regiehonorar von 150 Kronen ausgesetzt wurde." Warum zog man nicht die Versteigerung an den Meistbietenden vor, und warum vergibt man nicht in gleicher Weise die Hauptrollen? König Lear, Titelrolle, vierzehn Bogen, 1000 Kronen zum ersten — zum zweiten — zum dritten! Marsyas

Ein Genie

Ich bereite mich gegenwärtig darauf vor, Schauspieler zu werden. Mein erstes Auftreten auf den Brettern ist nur noch die übliche Frage der Zeit. Momentan lerne ich Rollen auswendig. Den ganzen Tag, trotz des herrlichsten Wetters, sitze oder stehe ich aufrecht in meiner Bude und deklamiere in allen Tonarten. Ich bin vollständig vom Theaterteufel verschlungen. Meine Nachbarschaft bringe ich durch mein Brüllen zur Verzweiflung. Was soll aus mir werden? Aber das hat so kommen müssen. Ich erblicke in dem Mimenberuf die höchste und reinste Menschenaufgabe, und ich glaube nicht, daß ich mich täusche. Ich werde fürs erste in das Heldenfach eintreten, später wird es sich dann zeigen, ob ich der Mann dazu bin, in Charakterrollen hinüberzuspringen. Ich bin, was meine ganze Naturanlage betrifft, einer der süßlichsten Kerls in Europa, meine Lippen sind Zuckerfabriken, und mein Benehmen ist ein total schokoladenes. Dagegen gibt es in mir und an mir eine Art Männlichkeitston, der reine Fels. Ich kann plötzlich, wenn ich es für gut finde, Stein sein, oder Holz; das wird den Liebhabern, die ich spielen werde, notwendigerweise zu statten kommen. Von meiner Figur, die eine sehr altbackene ist, wird Erschütterung ausgehen, meine Augen werden faszinieren, mein Betragen wird blenden, denn es besteht aus lauter Glühstrümpfen. Ich habe einen etwas krummen Rücken nebst einem kleinern Buckel. Diese Verunstaltung meines Körpers wird hinreißen, denn ich gedenke sie vergessen zu machen durch die plastische Darstellung meiner zahlreichen innern Vollkommenheiten. Man wird etwas Häßliches und zugleich etwas Schönes sehen, und das Schöne wird den Sieg davontragen. Mein Kopf ist mächtig groß, meine Lippen sind dick wie starke Folianten, meine Hände gleichen den Füßen von Elefanten, und dazu besitze ich eine furchtbar modulationsfähige Stimme. Wenn jener melancholische Königssohn sagen konnte, er habe Dolche geredet, so darf ich behaupten, und zwar füglich, ich rede und schwatze Schwerter. Schon als Junge bin ich einmal im dramatischen Verein, Edelweiß' aufgetreten, nämlich als Hausknecht, ich spielte schlecht, denn ich fühlte mich zu Höherem berufen. Nunmehr ist die Sache ja für mich entschieden. Nächste Woche findet mein Debüt statt, das Stück heißt: ‚Du lachst dich kaput'. Hoffentlich erscheinen nun die billettlösenden Herrschaften recht zahlreich, wenn nicht, dann eben nicht, umbringen wird mich die Gleichgültigkeit eines verständnislosen Publikums niemals. Robert Walser

Der Tragikomiker Gumppenberg

Im leipziger Stadttheater kam nach langer Zeit wieder ein Stück zur Uraufführung, das nicht von einem Dilettanten, sondern von einem Mann der Literatur herrührte. Um so überraschender und trauriger, daß dieser Literat sich als gänzlicher Dilettant des Dramas herausstellte. Hans von Gumppenbergs Tragikomödie in drei Aufzügen ‚Die Einzige' war wirklich beschämend wirr, zerrissen und banal. Der Hauptfehler besteht darin: ‚Die Einzige' ist weiter nichts als eine auf die Bühne gebrachte Parabel. Die Grundform wäre eine dieser scholastischen orientalischen Weisheiten, die über zehn bis fünfzehn Zeilen Voraussetzungen hinweg ihrer Pointe zueilen: daß ein Sultan, der sich die schönsten Weiber kommen ließ, um die eine zu finden, die das Ideal der Weiblichkeit wäre, am Schluß, als er bei einem Aufstand geblendet an der Schwelle des Serails daliegt, erfahren muß, daß alle seine Lieblingsfrauen über ihn hinwegsteigen, um sich zu retten; daß sogar die eigene Mutter kein Mitleid mit ihm hat; daß nur die, die er am unscheinbarsten gefunden und am verächtlichsten behandelt, sich über ihn wirft und in ihre Arme nimmt. Natürlich, es lassen sich auch auf eine solche Pointe ein paar reizende Akte aufbauen, aber Gumppenberg baut nicht auf, sondern streckt den Stoff zwischen der Szene am Anfang, wo Zuleima verschmäht wird, und der am Ende, wo sie plötzlich als ‚Die Einzige' erscheint, flach und unkonzentrisch aus. Zwischen diesen beiden Szenen tritt das Mädchen überhaupt nicht auf, nichts, nicht eine Zeile bezieht sich auf sie. Das nennt man eine dramatische Behandlung! Ein Inhaltsverzeichnis ist einfach in einen größern Maßstab, aber nicht in eine andre Methode übertragen worden, die einzelnen Momente passierten nicht das zersetzende und neue Strahlenbündel produzierende Prisma einer Dramatikeranschauung. Man könnte weit ausholen und recht interessant an einem Musterbeispiel Grundfehler gutgemeinten, aber unberufenen Strebens nachweisen, aber es lohnt sich nicht.

Von der Aufführung ist zu sagen, daß sie schändlich war: Statisten, die Brandstiftung, Mord und Aufruhr wie Neger in einer Kolonialausstellung vorführten, Schauspieler, die ihnen an heiserer, ohrenzerreißender Deklamation dieser unglückseligen Jamben nichts nachgeben, und Damen, die zum Lachen waren, da sie die sieben schönsten Frauen eines anspruchsvollen Sultans darstellten. Von der Tugend unsers Stadttheaters, gewissenhafte einstudierte Bilder zu geben, verspürte man an diesem Abend nichts. Der Abend gab auch zu einigen Geschichtstrübungen in der auswärtigen Berichterstattung Gelegenheit. Es fiel das Wort vom ‚Achtungserfolg'. Was ist ein Achtungserfolg vor der Kritik? Doch eine Ermutigung zum Weiterarbeiten, die mit gutem Gewissen gegeben wird. Daß uns Gott behüte.

Otto Flake

Strindbergs ‚Kronbraut'

August Strindbergs romantisches Drama ‚Die Kronbraut', dessen Uraufführung im schwedischen Theater stattfand, ist für Stockholm die erste wertvolle Theaterneuheit dieses Herbstes.

Das Stück ist menschlich tief und schön; es hat Poesie, und es hat Zeit- wie Lokalfarbe, und es ist echt schwedisch. Geschrieben von unserm größten nationalen Dichter, der Stoff und Milieu aus einer Provinz genommen hat, die nun einmal für das Herz des Landes gilt, und wohl nicht ohne Grund. Der Wald der nordschwedischen Landschaft Dalarne,

das heißt: die Täler, rauscht durch das Drama; die blauen Berge winken wie eine Sehnsucht und eine Verheißung. Die Einsamkeit starrt in Auge und Seele, und die Seele übersetzt ihre innere Welt in äußere Wirklichkeit. Böse Gedanken werden böse Wesen, das Unsichtbare wird sichtbar, Natur und Mensch sind durch Zauber gebunden, und der Sünde Lohn ist der Tod. Die Lehre ist: Auge um Auge, Zahn um Zahn, Blut um Blut; der Herr ist der Rächer, aber die Versöhnung dämmert hinter allem — wie die blauen Berge.

So hat das Drama seine Wurzeln in einem bestimmten Volksstamm, der sich seine Eigentümlichkeiten erhalten hat. Die alte Sage vom Hirtenburschen und Hirtenmädchen, die ihr Kind im Wald verborgen halten und einander mit dem Horn nach dem Befinden des Kleinen fragen, ist der Anfang des Dramas geworden. Der Dichter hat den Konflikt dadurch gewonnen, daß er ihre Familie und seine Familie feindlich einander gegenüberstellt. Als nun er, Mats, heiraten will, verlangt seine Familie eine ‚Kronbraut', eine jungfräuliche Braut. Das Kind steht also der Ehe im Wege. In ihr, Kersti, taucht der Gedanke auf, das Kind verschwinden zu lassen. Sie tut es, aber im selben Augenblick ist sie um ihren Seelenfrieden gekommen. Am Hochzeitsabend muß sie ihre Schuld bekennen. Gericht und Urteil folgt. Sie entgeht dem Blutgerüst, aber ertrinkt. Ihr Opfer ist die Sühne.

Die ‚Kronbraut' hat mit dem im Frühling aufgeführten ‚Traumspiel' Strindbergs gemeinsam, daß beide wie große Symphonien wirken. Sie steigen und fallen in dunkeln, mächtigen Tonfolgen. Sie brausen von Qual und Angst. Das Traumspiel ist reicher, stärker, aber etwas zersplittert. Die Kronbraut ist lyrischer, schöner, einheitlicher. Ihre Melodie ist die des Flusses und des Waldes. Den einheitlichen Eindruck hat der Dichter dadurch verstärkt, daß er Worte und Melodienfolgen wiederholt, ihnen den Charakter eines Leitmotivs gibt, mit ihnen die Stimmungen malt und die Personen zeichnet.

Frau Harriet Bosse spielte die Hauptrolle. Etwas unsicher und tastend am Anfang, stieg sie während des Abends ununterbrochen und gab mit tiefer, innerlicher Kunst die gebrochene, gequälte Braut. Ihr Gesicht erfror vor Angst; die Augen starrten in einem weißen, blinden Blick. Ihre Diktion war wie gewöhnlich mustergültig. Bo Bergman

Erklärung

Durch einen Satz meines Interviews „Direktionswechsel", das im Kasperletheater von Nummer 39 erschienen ist, hat sich Herr Felix Hollaender beleidigt gefühlt. Ich bedaure das aufrichtig und erkläre hierdurch ausdrücklich, daß mir nichts ferner gelegen hat, als die persönliche Ehrenhaftigkeit des geschätzten Schriftstellers anzutasten. Ich erkläre gleichzeitig, um die Sache in Einem abzumachen, daß Hofrat Ludwig Barnay nach menschlichem Ermessen niemals die Leitung des Berliner Theaters in seine wohlgepflegte Rechte nehmen wird. Daß Herr Alfred Halm nicht daran denkt, sich zur Pflege seines ‚Weisheitszahnes' ein eigenes Theater bauen zu lassen. Daß Otto Brahm bis auf weiteres nicht die Absicht hat, den Herren Ehrlich, Friedmann und Schiff auf seiner Bühne das Wort zu lassen. Ich erkläre aber auch, daß ich gerade Herrn Felix Hollaender niemals die Humorlosigkeit zugetraut hätte, die ihm ermöglicht, einem Hanswurststückchen gegenüber den ernsthaft Gekränkten zu spielen. Adolar

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lesson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
17. Oktober 1907
III. Jahrgang Nummer 42

Hohe Liebe/ von Julius Bab

Es wird sich nicht bestreiten lassen, daß unsre Zeit im großen Ganzen erotischer Pathetik nicht günstig ist. Der Gründe für diese Tatsache sind mancherlei, aber der gewichtigste von allen liegt zweifellos in der Steigerung des modernen Bewußtseins, in dem wachsenden Achtsamsein auf die ebenso unvernünftigen als unwiderstehlichen Naturkräfte in uns und in dem gleicherweise steigenden Mißtrauen der bessern Menschen gegen die Echtheit und Ehrlichkeit aller geistig-phantastischen Benennungen für naturnotwendige Dinge. Das stark geschwächte Selbstbewußtsein des heutigen Menschen läßt ihn in jedem begeisterten Aufschwung die höhnische ‚List der Idee' wittern, und jedes starke Wort erscheint ihm als eine mehr oder weniger bewußte Lüge. Dieser Geist des Zweifels und der Verzweiflung ist, wie billig, fast am stärksten zu Wort gekommen dort, wo die zugrunde liegenden Naturkräfte am tiefsten, die ideologischen Ueberbauten am höchsten reichen: auf erotischem Gebiet. Die Skeptiker haben hier das Wort — die Skeptiker und die Materialisten. Was im Punkte ‚Liebe' heute auf dramatischem Gebiet dargestellt wird, ist in zwei verschiedenen Tonarten eigentlich immer dasselbe: die Uebermacht des Elementaren, der Triumph des ganz eindeutigen Naturtriebs. Je nach der Art des Temperaments tritt dies Thema zutage: als die rein sexuelle Tragödie (von ‚Salome' und ‚Erdgeist' abwärts uns heute bis zum Ueberdruß in Hunderten von Exemplaren bekannt) oder als erotische Komödie, Aufdeckung des höchst gemeinen Grundtriebs unter den Phrasen der bürgerlichen Konvention (die auf die Dauer weniger unerträglichen Versuche dieser Art sollen auf ihr Gemeinsames und Unterscheidendes hin hier gelegentlich noch betrachtet werden). Der Mut zur erotischen Tragödie aber, der doch einmal unter Dichterjünglingen das selbstverständlichste Ding von der Welt war, scheint dieser Generation abhanden gekommen. Jenes ehrfürchtige Gefühl, dem das Liebesleben eines Menschen mit seiner höchsten geistigen Existenz unmittelbar zusammenfällt, jener Glaube an wirklich vorhandene Zusammenhänge zwischen körperlichstem Zwang und geistigster Wahl — dies Gefühl und dieser Glaube,

der allein den Aufstieg vom blos Sexuellen zum Erotischen bedeutet, scheint unsern jüngern Dramatikern ganz verloren. Während wir junge Künstler auf dem Gebiet der Epik haben, die sich mit Ernst und Andacht um die Gestaltung des erotischen Problems bemühen, ist mir unter den ziemlich zahlreichen dramatischen Erstlingswerken von einigem Belang, die mir das letzte Jahrfünft in die Hände brachte, zwar übergenug sexuelle Dramatik und erotische Karikatur, aber nie eine Liebestragödie begegnet — wenigstens keine, die Talent verriet, das heißt: die ohne Sentimentalität, klar und fest eine eigene Anschauung zu geben strebte. So ist es schon fast ein Ereignis, wenn ein neues Drama sich mit Untertitel ‚Hohe Liebe' nennt und gleichzeitig als Trauerspiel bezeichnet wird — ein neues Drama, das nicht die verworrene Sentimentalität eines rückständigen Geistes bringt, der gedankenlos noch die Konvention von vorgestern nachschwätzt, ein neues Drama, dessen Dichter sein Pathos mit allen Waffen des modernen Bewußtseins erobert hat und verteidigen kann.

Dieses Drama ist soeben (im Verlag von S. Fischer, Berlin) erschienen, führt den Titel: ‚Der letzte Streich der Königin von Navarra' (Hohe Liebe), Ein Trauerspiel von Johannes Raff, und ist den Lesern der ‚Schaubühne' nicht mehr ganz fremd. Eine höchstgespannte Liebe, die über alles sinnliche Leben und Sterben hinaus nach der ewigen Seligkeit einer innigsten, letzte Einsamkeiten sprengenden Vereinigung greift, eine solche Liebe ist in der Tat das Thema des Raffschen Dramas. Aber sie ist keineswegs mit der blinden Begeisterung eines schwärmenden Jünglings verherrlicht. Ein in aller Ergriffenheit sehr wacher und wägender Geist spricht von der Bedingtheit und der Möglichkeit solcher Liebe. Der hohen Liebe des Grafen Foix und seiner Gattin Simone ist nicht nur in dem Narrenhof der Königin von Navarra die üppig blühende Welt der Frivolität entgegengestellt. Diese Welt, die aus der geschlechtlichen Polarität des Lebens statt eines letzte Erlösung verheißenden Mysteriums ein alle Zeit bereites, höchst ergötzliches Gesellschaftsspiel gewann, diese Welt trägt sogar bei ihrem Angriff auf die hohe Liebe der beiden andern den Sieg davon. Raff ist in seiner Erotik nichts weniger als ein blindwütiger Idealist, ein vertrauensseliger Mann der großen Worte. Er kennt sehr wohl den schweren, dunkeln Boden, auf dem sein Idol gebaut ist, den Boden voll unberechenbarer, gefährlich explosiver Kräfte. Nur daß ihn sein Wissen doch nicht zum Skeptiker macht, daß ihm die Erkenntnis: „All diese Höhe ist nur Menschentraum" nicht die tiefere Erkenntnis verdeckt, daß der beständige Trieb der Menschen, so zu träumen, eine Kraft bedeutet, die an Würde und Realität dem sexuellen Grundtrieb keineswegs nachsteht. In die Niederlage des Grafen Heinrich und seiner hohen Liebe ruft der Dichter sein mächtiges „Und doch!" hinein. Nicht nur, daß sich in seinem Drama die Welt der Frivolität im Siege verblutet: die Werkzeuge, die Margarethe für das Spiel mit jener Liebe gewählt hat, ihr Günstling De la Haye, der Simone, und jene Gräfin, die Heinrich verführen sollte, wachsen in der Begegnung mit jenen größern

Menſchen in ihrem leidenſchaftlichen Anteil weit über den Plan der Meiſterin hinaus. Sie ſuchen und finden in dem Brand, den ſie entzündet, ſelbſt den Tod und laſſen die alte Königin halb wahnſinnig und völlig zerbrochen zurück. Sie, die alle Triebe zu einem Spielzeug für ihre überlegene Intelligenz zu machen gewohnt war, ſieht ſich am Ende von Gewalten überrannt und vernichtet, die denn doch einem höhern Sinn als dem, ein unterhaltendes Geſellſchaftsſpiel zu ſein, geweiht ſcheinen. Und wie ſich ſo der Sieg der Königin in eine Niederlage wandelt — ſo wird der Zuſammenbruch der Liebenden zum Triumph. Sterbend findet Simone die Ganzheit, Größe und Reinheit ihrer Empfindung wieder und gibt ſcheidend mit der Seligkeit ihrer ſuchenden Sehnſucht dem überlebenden Heinrich eine neue unverlierbare, unbeſiegbare Kraft.

„Zerflogen iſt, was war,
Und alle Häßlichkeit iſt abgetan!
Was einzig lebt und iſt, iſt unſer Tod,
und unſre Sehnſucht, Heinrich, unſre Liebe."

Es iſt nicht der ungebrochene Anſturm eines ſelbſtſichern Gefühls, aus dem dieſer Triumph der Liebe quillt; auf langen Leidenswegen des Bewußtſeins iſt er erwandert. Die Kunſt des Dichters Raff ſpiegelt dieſen inhaltlichen Vorgang deutlich genug. Nicht jenes höchſte Genie haben wir vor uns, das in naiver Leidenſchaft Leben ergreift und reiner geformt zurückgibt, wohl aber alle Zeichen jenes reichſten Talents, das zwar jede unmittelbare Erfahrung in Reflexion auflöſt, dieſer Reflexion aber durch die höchſt konzentrierte Sinnlichkeit des Ausdrucks faſt wieder die Wirkung und Farbe des Lebens gibt. Raffs Kunſt ſteht trotz ihrer bewußten Annäherung an Kleiſtſche Leidenſchaft dem blos reflektierten Leben Hebbelſcher Poeſie näher. Eine Ueberfülle von Bewußtheiten belädt ſeinen Dialog, läßt die Reden ſeiner Menſchen zuweilen allzu geiſtreich und breit hinſtrömen und verzögert das dramatiſche Tempo. Aber unter all dieſem Wiſſen und Sprechen glüht das Feuer einer tiefen unſagbaren Leidenſchaft und löſt in jedem entſcheidenden Moment das ſchwere Metall des Raffſchen Dialogs zu flammenden Flüſſen. Wortabwicklungen von Kleiſtſcher Prägnanz und Fülle rollen dahin, Charaktere voll leidenſchaftlicher Härte und tiefſter lebenhaltigſter Eigenart (die Königin und ihr Günſtling De la Haye verdienen hier vor den Helden den Rang) entſtehen — und aus zu langen, zuweilen noch hofmannsthalgezeugten Reden reißen ſich immer wieder dramatiſche Situationen voll theatraliſcher Spannkraft und Wortfügungen von eigenſtem Reiz empor. Die Sprache dieſes Dichters (im Trieb nach Lebendigkeit noch nicht immer vor proſaiſchen Entgleiſungen ſicher) erreicht häufig eine berauſchend innige Kraft, eine ſüße, tief ins Herz ſchmeichelnde Schlichtheit. Eine innere Schlichtheit, die fern von aller dilettantiſchen Simpelei auf dem Boden einer vollendeten Verskunſt erwächſt, einer Verskunſt, die oft die üblichen Jambenzeilen zu Reimen und Strophen bindet und ſchließlich — eine wohl beiſpielloſe Kühnheit! — den Dialog gar in Sonettenform ausballen zu

lassen wagt. In Johannes Raff ist ein Dichter von unzweifelhafter Kraft und erstaunlicher Reife vor uns hingetreten.

Nicht in gleichem Grade reif scheint mir der Theatraliker dieses Trauerspiels, obschon auch seine Kraft in einigen Szenen unwiderleglich erhärtet ist. Der ganze Bau des Stücks scheint mir zu breit. Seine Dreiteilung: die Vorbereitung des Hoffestes, das Fest, die Nachwirkung des Festes, scheint klar gegeben. Raff greift den Mittelakt stark und sicher heraus, verteilt aber Exposition und Ausklang auf je zwei Akte, denen viel weniger der Vorgang als jene vorher beklagte Reflexionslyrik der Redenden Fülle gibt. Mir scheint es dramaturgisch möglich, durch Kürzungen je zwei dieser Akte als Teile eines einzigen Akts einzuschmelzen, also Raffs fünfaktiges Trauerspiel zu einem Dreiakter (wenn auch vielleicht mit fünf Szenenbildern!) umzuwandeln. In dieser gestrafften Form müßte Raffs Liebestragödie einen Theatererfolg erringen können, der dem großen Eindruck des Buches nicht nachstünde. In jedem Falle freuen wir uns, unter unserm ‚dramatischen Nachwuchs' jetzt ein Talent von hohem Rang und eigenem Wuchs mehr zu wissen.

Streets/ von Paul Verlaine

Tanzen wir Gig!
Ich liebte zumeist ihr Auge. — Es war
Wie die Sterne kalt — wie die Sterne klar —
Und ich liebte ihr spöttisch Augenpaar . . .
Tanzen wir Gig!

Sie schuf mit verwirrenden Künsten bald
Dem Liebenden trostloser Schmerzen Gewalt —
Und doch — ihr Reiz blieb so tausendfalt!
Tanzen wir Gig!

Aber ich finde noch heißern Genuß
An ihres blühenden Mundes Kuß,
Seit ich sie im Herzen begraben muß!
Tanzen wir Gig!

Und ich denke zurück — ich denke zurück —
An unsrer süßesten Stunden Glück,
Und es ist das Beste an meinem Geschick — —
Tanzen wir Gig!

Aus einer Auswahl französischer Lyrik (in autorisierter Uebertragung von Lucy Abels), die unter dem Titel ‚Aus gallischen Gärten' bei Hermann Ehbeck, Concordia Deutsche Verlagsanstalt, Berlin, erscheint.

Judith

Vor fast zwölf Jahren ist sie im alten Schauspielhaus, jetzt ist sie im Neuen Schauspielhaus durchgefallen. Die Kenntnis, die das Publikum diesmal ins Theater mitbrachte, war so groß, daß es das Drama schon vor der letzten Szene beendigt glaubte. Das Verständnis, das sich das Drama im Laufe des Abends erwarb, ging allem Anschein nach nicht tiefer. Lag es an Halm oder lag es an Hebbel? Der Dichter, zu dessen Popularisierung neuerdings soviel geschieht, wird dennoch niemals populär werden. Dazu ist er weder borniert noch genial, weder gläubig noch ungläubig genug. Er steht zwischen den Zeiten, zwischen den Stilen, zwischen den Weltanschauungen, „fremd und daheim hier oben, so da unten fremd und daheim". Er hat zu wenig Interesse an der primitiven Judith der Bibel und zersetzt seine modernere Gestalt zu sehr mit der eigenen Unnaivität, als daß die Ueberzeugungskraft des Lebens von ihr ausgehen könnte. Er gleicht selbst ein bischen dieser seiner Judith, die weder Jungfrau noch Weib ist und von ihrer Unjungfräulichkeit das Ahnungsvermögen, von ihrer Unweiblichkeit den Mangel an realer Greifbarkeit hat. Bei Judith wie bei Holofernes besteht ein Zwiespalt zwischen Seele und Körper. Es wächst das Riesenmaß der Leiber weit über Irdisches hinaus, wie es sich für alttestamentarische Helden gehört. Aber diese Helden fühlen mit den Nerven des neunzehnten Jahrhunderts und denken mit dem Kopfe Hegels. Shaw würde für solchen Anachronismus die einheitliche Kunstform finden, und wenn es die entschlossene Auflösung jeder Kunstform wäre. Der sechsundzwanzigjährige Hebbel hat naturgemäß nicht die Ueberlegenheit, die letzten Konsequenzen zu ziehen. Er sieht da noch pure Tragik, wo sich von einem höhern Standpunkt Tragikomik, von dem höchsten wie von dem niedrigsten Standpunkt pure Komik sehen ließe. Man muß Nestroy heißen, um den Fall Judith mit einem Faungekicher zum besten zu geben. Aber gerade auch das allerklarste Auge und der allerreinste Sinn könnte hier in shakespearehafter Ruhe die Komödie des Uterus erblicken. Ihr Leitmotiv wäre das Wort des Holofernes: „Um mich vor Dir zu schützen, brauch ich Dir blos ein Kind zu machen." Hebbels pathetischeres Leitmotiv lautet: „Das Weib ist in den engsten Kreis gebannt; wenn die Blumenzwiebel ihr Glas zersprengt, geht sie aus." Das ist das Geschick seiner Judith, das der Menge nicht nahe geht. Warum nicht? Weil Juditha Tat und Wesen übermotiviert sind, statt auf ein paar faßbare Grundlinien gebracht zu sein. Es geschieht vom Dichter soviel, sie zu erklären, daß sich bei dem gröbern Betrachter unwillkürlich ein Mißtrauen gegen die Naturnotwendigkeit dieses Gebildes regt. Organismen zeugen selbstverständ-

licher von und für sich. Der dritte Akt ist das Gegenbeispiel zu den Szenen der Judith und des Holofernes. Er wirkt auf dem Theater genau so zuverlässig immer, wie sie niemals wirken. Denn er ist, mit allen seinen Reden, doch gestaltet. Hier ist, ohne einen kleinlichen naturalistischen Zug, das frappanteste Bild gelungen, weil ja für die Atmosphäre der Zeit und den Geist Altisraels gerade nichts charakteristischer ist als diese spintisierenden Debatten, diese epigrammatischen Sentenzen, diese langatmigen Reflexionen. Es ist lehrreich, daß die ausgedehntesten Reden, wenn sie nur dem Gehirn des Redners entspringen, nicht imstande sind, den Gang des Dramas aufzuhalten. Wo Bethuliens Bürger noch so gemächlich sprechen, gehts wie im Sturmlauf vorwärts. Wo mit Juditths Zunge Hebbel spricht, fühlt sich die Menge durch Schwerfälligkeit gelangweilt.

Wir andern sind auch da unausgesetzt gefesselt. „O, hier ist ein Wirbel!" sagt Judith von sich selbst. Es wäre schöner, wenn sie darüber weniger deutlich Bescheid wüßte; aber es ist immer noch besser, daß sie selber, als daß eine Art Räsonneur uns darüber Bescheid gibt. Um an diesem Wirbel nicht nur eine geistige, sondern auch eine künstlerische Freude zu haben, brauchen wir blos die umgekehrte Arbeit zu leisten, wie bei Ibsen. Dort müssen wir zwischen den Zeilen, hier müssen wir über die Zeilen hinweglesen können. Alle magischen und fatalistischen, mysteriösen und mystischen, visionären und somnambulischen Elemente reichen nämlich nicht aus, Juditths Charakter den Schein der Unbewußtheit zu geben. Sie treibt die raffinierteste Autopsychologie. Sie schwankt wie ein Schiff auf den Wellen und legt sich und uns über jede Schwankung Rechenschaft ab. Sie verachtet ihr Volk um seiner Jämmerlichkeit und bemitleidet es um seines Jammers willen. Sie ist von religiösem Fanatismus wie besessen und hadert doch mit ihrem Gott. Bald fühlt sie sich berufen und bald der hohen Sendung unwert. Sie schaudert vor den Männern und sehnt sich brünstig nach dem Manne. Von Holofernes ist sie zugleich entsetzt und hingerissen. Geschlechts- und Vaterlandsliebe, Ehrgeiz und Wollust kämpfen einen wilden Kampf in ihr. Sie will ihn morden, weil er sie in der Trunkenheit geschändet hat. Sie kann ihn doch nicht morden, weil sie trotzdem den Mann anbeten muß, der sie bewältigt hat. Sie muß ihn aber morden, weil sie ihm auch das zweite Mal, amens libidine, nicht widerstehen würde, und weil ihr davor graut. Sie mordet ihn, um in einen neuen Taumel der gegensätzlichsten Sensationen zu fallen. Sie prahlt mit ihrer Tapferkeit — denn sie erschlug den Holofernes — und sie verabscheut sich um ihrer Feigheit willen — denn es geschah im Schlaf. Ihr Volk ist frei, doch, ach, die Welt ist leer. Sie will dem Holofernes keinen Sohn gebären, und wenn das nicht das letzte Wort der Dichtung wäre, so würde sie sich im nächsten Augenblicke selig

preiſen, daß ſie erſehen iſt, den Halbgott fortzupflanzen. O, hier iſt ein Wirbel, der uns mit ſeiner kalten Glut abwechſelnd anfröſtelt und erhitzt, und der vielleicht nur einmal eine grandioſe Schauſpielkunſt zu finden brauchte, um allgemeiner verſtanden und empfunden zu werden.

Die Kunſt des Neuen Schauſpielhauſes iſt denkbar hebbelfremd. Man zögert gleichwohl, ihr weh zu tun, weil nichts, aber auch garnichts Herrn Halm verpflichtet, Hebbel überhaupt zu ſpielen, und weil eine ungewöhnlich eifrige und anſtändige Arbeit an allen Ecken und Enden ſichtbar war. Nur daß eben ſolche bürgerlichen Tugenden hier nicht reichen. Enthaltſamkeit iſt gut an ihrem Ort. Man war ebenſo überraſcht wie angenehm berührt, daß die Regie jedem Verſuch zu opernhaften Effekten aus dem Wege gegangen war. Leider war ſie in das andre Extrem gefallen. Das Zelt des Holofernes, das den prunkvollſten Kontraſt zu dem ausgehungerten Bethulien bilden muß, wirkte übertrieben ärmlich, das ſchwellende Ruhelager des philoſophiſch raſenden Deſpoten wie das kahle Operationsbett eines Chirurgen. Auch ſonſt gings bei den Heiden kümmerlicher zu als bei den Juden, die offenbar ſchon vor Jahrtauſenden mehr ſchauſpieleriſches Talent beſeſſen haben. Um Holofernes herum machte ſich, in den ſeriöſen Rollen, ein Dilettantismus der Geſte und der Rede breit, der um ſo bemerkbarer war, als Holofernes ſelbſt in keinem Augenblick das Intereſſe auf ſich abzulenken wußte. Der begabte Herr Hans Siebert ſtand hier auf einem falſchen Poſten. Aus ſeinem nüchternen Munde klang jedes dieſer haarſpalteriſchen und doch brauſenden Satzungetüme ganz unmöglich. Seine unſcheinbare ſchmale Figur und der unglaubhafteſte Umhängebart trugen auch nicht gerade dazu bei, die Illuſion eines blutdürſtigen, wollüſtig grauſamen Aſiatenfeldherrn zu erwecken. Mit dieſer durch und durch verfehlten Leiſtung darf die Judith von Frau Gertrud Arnold, bei aller Unzulänglichkeit, gerechterweiſe nicht zuſammengenannt werden. Es gab zum mindeſten ein äußeres Bild, und es gab in den ruhigen Szenen immerhin den Rhythmus und die Bedeutung des Textes. Aber für das ſchamvoll-ſündige Ariſtokratentum einer Judith hat Frau Arnold nicht das ſeeliſche Format, für den Paroxysmus ihrer Leidenſchaft nicht das überlebensgroße Temperament und für ihre Gefühlswirrnis nicht die artiſtiſchen Ausdrucksmittel. Hier mußte alles verkleinlicht, abgekühlt und vereinfacht werden. Wo alſo das Drama eine Hilfe nötig hatte, da blieb ſie aus. Wo es für ſich ſelber ſpricht, da fand es einen kräftigen und klaren Widerhall. Die Szenen nagender Hungersnot und entmenſchter Verzweiflung waren, mit ihrer Fülle der Geſichte und ihrem fieberhaft geſpannten Ton, treulich getroffen; am zündendſten da, wo ſich die Spannung in einem Schrei der Befreiung löſt. Schade, daß es der einzige ‚Schrei' des Abends war.

Der neue Sudermann/ von Alfred Polgar

I. ‚Margot', ein Schauspiel. — Da ist ein Rechtsanwalt. Er ist ‚sonor' von der Frisur bis zu den Stiefeln. Seine breite Männerbrust strotzt von biederm Sinn, und sein Vollbart ist wie lackiert mit Rechtlichkeit, die kein Schicksalsregen je herunterwäscht. Er trägt ein Herz im Gehrock, das fest ist und tapfer und Kalorien abgibt und auch sonst Aehnlichkeit mit einem Ofen hat. Jungfrauen, wärmet Eure weißen, anämischen Hände an seiner freundlichen Hitze . . . Aber die Jungfrau im Stück ist keine Jungfrau mehr. Vor drei Jahren ward ihre Blüte geknickt. Und dies durch einen Mann, von dem man im Schauspiel nur erfährt, daß er Baron und Schurke ist. Margot, die Gefallene, spricht sehr ärgerlich von ihm. Einmal nennt sie ihn ‚Vieh'. Und als endlich, nach drei bangen langen Jahren, der Schurke Baron durch den warmen Rechtsanwalt so weit gebracht ist, daß er Margots Fehltritt durch eine Heirat legitimieren, ihn zu einem früh behobenen Vorschuß auf eheliche Seligkeit umadeln will, da mag Margot nicht mehr. Denn inzwischen hat sie den Rechtsanwalt lieben gelernt. Längst, guter Leser, hast Du es auch erraten, daß der Rechtsanwalt für seine Klientin ganz andres als rein advokatorisches Interesse hegt. Und so stünde einem freundlichen und raschen Aktschluß nichts im Wege, wenn nicht der Dichter Sudermann eine psychologische Barrikade aufgerichtet hätte, über die die beiden nicht hinüberkommen. „Ich hasse den Schurken," sagt Margot. — „Nun also," sagt der Rechtsanwalt. — „Aber anderseits . . . seit jenem Tag . . . da ist ein gewisses Etwas in mir, ein Begehren, ein Drängen . . . da treibt es mich fast wieder zu ihm." — „O Himmel!" sagt der Rechtsanwalt. — „Ich liebe aber Dich! Sonach werde ich den Schurken heiraten und mit Dir ein Verhältnis haben!" sagt exaltiert Margot. — „Ha, Verworfene!" antwortet beiläufig der Ofen im Gehrock, „solch ehrlose Kompromisse denkst Du Dir aus? Nimmermehr! Und heute, wisse es, habe ich, o, bei Deiner Mutter um Dich angehalten!" Worauf der Rechtsanwalt, melodisch und sonor, in einen Stuhl zusammenknickt. Nun wird Margot bitter und vergleicht sich mit einer Rose, die man entblättert und so. Dieses originelle Bild hat sie aber nicht aus dem Stegreif erdacht, sondern den Anlaß hiezu in einem Rosenbukett gefunden, das auf des Rechtsanwalts Schreibtisch steht; oder besser, dem Dichter zu Ehren, glüht. Solch ein Rosenbukett erhielt der Anwalt seit langem tagtäglich von einer Unbekannten zugeschickt, und jene Unbekannte — so listig sind die Zahnrädchen des Schicksals — ist Margot. Sowie diese rührende Tatsache in den Ofen geschoben wird, flammt er von neuem zärtlich auf, der Rechtsanwalt stürmt der Davoneilenden nach und will sie nun dennoch zur Gattin. Aber in Margot hat sich eine rapide sittliche Umwandlung vollzogen. Sie fühlt sich seiner nicht wert. Sie wird fortziehen, ins Leben hinaus, und zu ihm erst wiederkommen, wenn sie rote Hände hat. Rote Hände! Ein echtes Sudermann-Symbol der Tugend.

Es kommt noch eine alte Dame im Stück vor, Margots Mutter, die keine Ahnung hat und von der Reinheit und Ausgekühltheit ihres Töchterchens spricht, damit der Zuschauer nachher wehmütig-belustigt rufe: O mütterliche Blindheit! Und dann kommt noch etwas sehr Wichtiges vor: ein Vermögen von anderthalb Millionen Mark. Welch ein Reichtum in diesen Sudermann-Dramen. Welch ein poetisches Vermögen. Oder besser: welch eine vermögende Poesie!

II. ‚Der letzte Besuch', ein Schauspiel. — Hinter einer schwarzen Portiere liegt der im Duell erschossene Rittmeister aufgebahrt. Durch das Tuch flackert düsteres Mollicht von Kerzen. Ein Offiziersbursche weint. Ein gegen Wehmut immunisierter Leichenbestattungsunternehmer ist geschäftig, hängt Kränze hin, ordnet an, und seine gleichmütig-kühle, fast gut gelaunte Rede streicht daher wie ein frisches Lüftchen, das ein wenig die traurigen Dünste des Totengemaches zerteilt. Ein kleines Mädchen in Schwarz, Daisy, aus Frau Mulbridge von des Rittmeisters Trainer Mulbridge, huscht wie ein Nachtschmetterling durch das Zimmer. Stimmung, Todes-Orgelpunkt. Dann kommt Leutnant Wolters, des Verstorbenen bester Freund, und kündigt den Besuch einer Dame an, die von niemand erblickt werden wolle. Abgemacht. Nur Daisy bleibt, um aufzupassen, daß kein Fremder störe. Die Dame erscheint, tief verschleiert, tief bekümmert. Einen Strauß weißer Rosen legt sie auf den Sarg und plaudert dann mit Leutnant Wolters. Sie ist es, derethalben es geschah. Innig, mit einer von Tränen rutschig gemachten Kehle, in der die Worte schmerzhaft ausgleiten und nur mühsam vorwärtskommen, spricht sie über den toten Geliebten. Aber dann wickelt sie ihren miserablen Charakter aus. Nicht der Kummer, nicht die Liebe trieb sie zu dem Toten, sondern der Wunsch, ihre Briefe zurückzuhaben. Sicher steuert sie auf ihr Ziel los, umgarnt den netten Leutnant, drängt ihn dazu, den Schreibtisch zu öffnen. Die Briefe sind fort! Die unbekannte Dame — als herzlose Kokette entpuppt sie sich immer mehr und mehr — geht aus der Wehmut zum Schimpfen über. Das hört der Nachtschmetterling und flattert ins Gemach. „Hier haben Sie Ihre Briefe, Madame!" sagt Daisy stolz und einfach. Sie sagt zwar nicht ‚Madame', aber es ist doch so, als ob sie ‚Madame' sagte. „Hier haben Sie Ihre Briefe! Er gab sie mir, damit ich sie Ihnen zurückstelle." — „Ihnen? Und wer sind Sie?" — „In der Nacht vor seinem Tode bin ich seine Frau geworden! Und hier, bitte, nehmen Sie Ihre Rosen wieder vom Sarg; . . . ich habe Sie über den Toten so häßlich reden gehört!"

Durch dieses kleine Melodrama ohne Musik fällt ein bleicher, ein mondlich-bleicher Strahl dichterischer Empfindung. Aber der Tod ist ja immer dramatisch willig. Sein dunkler Fond hebt auch die dürftigste Farbe, die blasseste Zeichnung. Und Särge im Drama sind wie Musik im Drama: ein sicheres, automatisch wirksames Stimmungselement, das nichts für des Dichters schöpferische Kunst der Stimmung sagt, sondern

höchstens einiges für sein Talent der geschickten Anleihe, des geschickten Placements der entliehenen Stimmung. Immerhin ist diesem Akt noch weiteres nachzurühmen: Sparsamkeit des Wortes, Prägnanz in der Führung der Schicksalslinien. Dreier Menschen Geschick schneidet sich hier scharf in einem Punkt; der eine Mensch ist tot, und von der Hitze und Fülle seines Daseins schwebt noch eine kleine Wolke über der Szene. Das krasse Romanerlebnis, sonst die Sonne der Sudermannschen Stücke, ist hier schon untergegangen; ihr ordinärer Glanz ist einem gedämpftern Licht gewichen, in dem die Sudermannsche Welt ein wenig bedeutender aussieht, als sie wohl ist. Ein kleines Mädchen benimmt sich stolz und heldenhaft. Ein Blitz der Leidenschaft schlägt hell und reinigend durch Trübes, Dunkles. Der ganze Akt, seine Situationen, seine Menschen — alles tief verlogen; aber die Lügen sind gut abgestimmt und geben, rasch und kräftig angeschlagen, immerhin eine Art Musik.

Und daß ich nicht vergesse: Daisy erbt das große Vermögen des Rittmeisters.

III. ‚Die ferne Prinzessin', ein Lustspiel. — Der jugendliche Cand. phil. hat im Landwirtshaus ein Gespräch mit der Prinzessin. Aber er weiß es nicht, daß er mit der Prinzessin spricht. Und er spricht mit der Prinzessin über die Prinzessin. Ungeniert natürlich, fast derb. Es ist ein Kitzel, glaubet nur! Ein wahres Ameisenlaufen des Behagens; eine rechte Wollust der überbrückten sozialen Distanzen. Und der guten Marlitt, die im Himmel Strümpfe strickt, entfällt eine Träne und eine Masche. Die arme Prinzessin! Warum nennt sie der Dichter denn nie ‚Prinzeßchen'? Sie ist ganz blaß, verschüchtert, kränkelnd; der Kandidat aber strotzt von Kraft, Frische, Lebenslust. Er öffnet ihr — wie sagt der Dichter? — „einen Blick ins Leben". Und sie hat Sehnsucht — wie sagt der Dichter? — „nach einem stillen, kleinen Glück". Rund herum ranken sich wehmütig-poetische Blümlein. Es ist zu traurig, diese fürstliche Dame, die in ihrer hohen Einsamkeit verzichten muß auf die Freuden bürgerlicher Ungebundenheit. (Alt-Heidelberg, unerreichtes, großes, künstlerisches Vorbild!) Und zu lieblich, wie dieser junge, muntere Schwärmer zur armen wirklichen Prinzessin von seiner illusionären reichen Prinzessin spricht. Mit einer Spannung, die fast schon ein Glück ist, denkt der Zuhörer: Wann wird ers erfahren, mit wem er da so ungeniert gesprochen hat, wie wird ers erfahren? Und was für ein Gesicht wird er machen, ach, was für ein Gesicht er machen wird! Auch die Rosen kommen vor, aber es wäre allzu kompliziert, zu berichten, wie sie der Dichter hier in sein Spiel geflochten hat. Dieses Lustspiel hat das Zeug in sich, alle verflossenen Jahrhunderte zu überdauern. Es ist unsterblich bis zur Erfindung des ersten süßen, deutschen Lustspiels zurück. Es ist für die ‚Ewigkeit nach hinten' geschrieben.

Das Gemeinsame der drei Akte ist der Titel: ‚Rosen'. Es könnten auch überall Tulpen vorkommen oder bellis perennis oder Veilchen. Und diese

würden im Drama dann gewiß ein- oder das andre Mal ‚bescheiden' genannt werden. Aber Sudermann wählte Rosen. Sie geben, ein wenig von Dichterfingern gequetscht, poetisches Oel in Menge. Sinnige Beziehungen glänzen feucht von ihren samtenen Blättern. Rosen — da ist die Liebe und die Schönheit nicht weit und das Gebrochenwerden und Stechen und Welken und das Ueppigsein und die Entblätterung und der Duft. Und wenn alle billig und seit jeher und von Rechts wegen dazu gehörenden Ideenassoziationen versammelt sind, ists an sich schon ein stattliches Aufgebot dichterischer Heeresmacht.

Und ein weiteres Gemeinsames ist der anekdotische Zug in all diesen Dramen. Ihre Enge. Ihre kümmerliche Isoliertheit im unendlichen Raum menschlichen Denkens und Fühlens. Es fehlt ihnen alles Hinterland der Idee. Ein künstlich angelegter Gartenteich, zu Geberden des Meeres aufgepeitscht. Welch ein Sturm-Getue! Das sind fast alle Sudermann-Dramen: mehr oder minder gut und spannend erzählte seelische Raubersg'schichten. Schreckliche Abenteuer eines jungen Mädchens auf der Prärie der guten Gesellschaft. Kämpfe eines edlen Bleichgesichts gegen grausame Konventions-Indianer. An Marterpfählen wird psychologisch gewimmert, und wie wilde Tiere heulen die schlimmen Instinkte und Triebe durch die Schicksalsnacht.

Und gemeinsam ist den drei Akten: ihre künstliche Kompliziertheit, ihr so affektiertes wie geschicktes Aus- und Zurückbiegen von der Linie des Gewöhnlichen, Alltäglichen in einen besondern, aparten Schnörkel. Ihr Schielen ins Tiefe und ihr ein wenig protziges Sprechen von der Tiefe. Gleichsam: „Jawohl, die edelsten Weine sind in meinem Keller!" Aber niemals bekommt man einen Tropfen zu schmecken. Gemeinsam ist den drei ‚Rosen' das Zwecklos-Maschinelle. Maschinen, um ihrer selbst willen erfunden und schlau zusammengefügt. Sie gehen, um zu gehen. Nicht, um irgend etwas zu produzieren oder in Bewegung zu setzen. Und gemeinsam ist den drei Akten die Kunst, den Zuhörer hungrig zu machen: nach einer Spannungslösung, nach dem Moment, da Bösewichter und Prinzessinnen sich endlich developpieren müssen, da die Flamme auf der Lunte endlich zum Pulver vorgekrochen ist, nach dem Augenblick, da gestockte Tränen endlich fließen, verhaltener Zorn endlich losbricht und seelische Geschwüre befreiend platzen.

Friedrich Hebbel äußert sich prophetisch-seherisch über seinen nachgeborenen Kollegen Sudermann in einem Brief an Frau Dr. Schoppe vom 25. Mai 1837: „Das ist auch das Zeichen des Genius: es steht immer in Bezug auf das Unendliche und erzeugt in jeglichem Werk ein Anagramm der Schöpfung; es braust wie ein Sturmwind durch den ganzen Baum und nun überschütten uns Blumen und Früchte. — Das Talent und das hermaphroditisch-ekelhafte Zwitterding, was ich Affengenie nennen möchte, erwischen hie und da ein einzelnes Zweiglein mit einer dürftigen Frucht, einer vertrockneten Blüte und stillen höchstens — einen Hunger, niemals eine Seele."

Stillen höchstens einen Hunger, niemals eine Seele! — Da ist alle Größe und alle Kleinheit des ‚Rosen'-Dichters ausgemessen.

Das Burgtheater wandte viel Sorgfalt an die drei kleinen Stücke. ‚Der letzte Besuch' wirkte am besten. Wurde von Herrn Korff und Fräulein Rosen vortrefflich gespielt. Von Fräulein Rosen wieder ganz ottegebisch. Mit dem Geflacker der ‚heiligen Aufgabe' im Auge und dem trotzig-feierlichen, eintönigen Glockenklang der wie erstarrten Stimme. In ‚Margot' ist des Herrn Reimers Kraft und Biederkeit ein wenig zu knarrend und Fräulein Serda nicht imstande, das nötige flammende Gefühls-Furioso aufzubringen. Intellektuell hat die Dame ihre Rolle völlig bezwungen. ‚Die ferne Prinzessin' ist Frau Retty. Sehr still, gedrückt, fast kümmerlich und mehr das Mitleid als die Galanterie herausfordernd. Herrn Treßlers frische, immer ein bischen übermütige Art von bester Wirkung. Aber er ist hier zu grob. Er mimt doch schließlich einen Kandidaten der Philosophie und keinen schnoddrig-fröhlichen Kommis. Immer die Hände in den Hosentaschen, breitspurig hingepflanzt, in den Knien wippend oder, die Beine überquer, auf einen Sessel hingeschmissen, laut, fast tosend, mit gewaltsam herumfuchtelnden Gebärden — das ist doch zu viel der Naturburscherei. Besonders wenn es gilt, einer zarten Prinzessin, wie der Dichter sagt, den „Blick ins Leben zu öffnen".

Tiefland/ von Hans Warbeck

Die Premiere des Werks von Eugen d'Albert in der Komischen Oper gehört zu den Erscheinungen, an denen eine Millionenstadt mit ihren dunklen Trieben und Strömungen leider nicht arm ist. Das Publikum setzt sich aus drei Teilen zusammen. Die Harmlosen, die nur gekommen sind, um schöne Musik zu hören. Die Bewunderer des großen Klavierspielers, auf die die Lettern seines Namens mit hypnotischer Macht wirken. Die persönlichen Freunde und Anhänger, die ihrem Liebling einen großen Erfolg machen wollen. Da ist der Herr Saaldirektor, in dessen heiligen Hallen der Klaviertitane seine Arbeiten zu verrichten pflegt. Da ist der Herr Konzertdirektor, der ihm die Tourneen arrangiert. Da ist der Herr Klavierfabrikant, dessen Flügel er spielt, wenn ihn nicht gerade die Konkurrenzfirma für ihre Marke gekapert hat. Da ist die große Masse der Herren Kollegen und Genossen, die schon applaudieren müssen, damit ihnen keiner eine neidvolle Gesinnung nachsagt, die auch eine oder mehrere Opern im Kasten haben, bei deren Aufführung sie auf d'Alberts klatschenden Lohn rechnen. Ja, wer ist da nicht! Alle diese Leute verüben einen fürchterlichen Lärm, der dann am andern Morgen ein Echo in den Blättern findet. Die harmlosen Kritiker haben sich durch das Beifallsgedröhn einschüchtern lassen und korrigieren im Laufe der Nacht ihre abfällige Ueberzeugung. Die Bewundernden suchen ein verhimmelndes Feuilleton über den Klavierspieler d'Albert heraus, streichen den alten Titel weg und setzen ‚Tiefland' darüber. Die

Befreundeten aber stoßen gewaltig ins Horn, umso mehr, als ihr Organ einige Tage vorher Bild, Beschreibung und Interview des Meisters brachte und sie sich jetzt mit ihrer Besprechung doch nicht zu dem löblichen Verlag in Gegensatz stellen können.

Und doch — für jemand, der frisch und unverzagt an das Werk herangeht, wird es nicht schwer sein, den wahren Wert und die wahre Stimmung zu erkunden, ja, er wird — wenn auch mit blutendem Herzen — sagen müssen, daß das Publikum sich aufrichtig langweilte, und daß d'Albert im strengen Sinne des Worts kein Talent ist. Der Meister, der uns am Klavier so tief ergreift, dessen Beethoven die Seele des Hörers mit heiligen Schauern erfaßt, befindet sich in der Situation des verwöhnten Virtuosen, der plötzlich sein reproduktives Schaffen bei Seite wirft und mit tondichterischen Taten den Himmel der Unsterblichkeit einreißen zu müssen glaubt. So ein Weltvirtuose, so ein Rekordbrecher der Klavieristik, hat gar vieles gehört und gesehen. Komponisten aller Zonen und Zeiten sind ihm durch die Finger gelaufen. Sie haben in ihm ihre Spuren hinterlassen, er hat sich an ihnen so weit gebildet, daß er in einer Art Autosuggestion die fremden Gebilde für seine eigenen ansieht und sofort beschließt, ihnen etliche Zentner unbeschriebenen Notenpapiers zu widmen. Auch Vieuxtemps, Paganini, Rubinstein und Liszt haben komponiert. Und sie haben manches vom Standpunkt ihres Instruments brauchbare Stück geliefert, zu dauernden Taten haben sie sich aber nicht aufschwingen können. Mit Liszt im besondern zeigt d'Albert insofern einige Berührungspunkte, als bei ihm, wie bei jenem, schöne Momente dicht neben flachem, unbedeutendem, flüchtig hingeworfenem Zeug stehen, als man, kaum auf dem bescheidenen Hügel erfreulicher Stimmung angelangt, in der nächsten Minute wieder in das Meer der Verzweiflung herabgestürzt wird. Vor allem ist beiden gemein eine geradezu beängstigende Vorliebe für die Trivialität, ein Hauch, dem ich mir aus ihrem Kosmopolitismus, aus ihrem Mangel an innerer Konzentration erkläre. Stellen, wie die banalen Sequenzen bei Pedros Abschied von den Bergen im Vorspiel („Ich kenn' Euch alle, kenne jeden Gipfel"), wie der fidele Sechsachteltakt der Mädchen im ersten Akt („Hochzeit machen ist so lustig" ... beinahe hätte ich gesagt: „. . . das ist wunderschön!") und das fürchterliche Unisono am Schluß des langatmigen Liebesduetts im zweiten Akt („Die Liebe ist ein starker Strom") hätte auch der vergnügte Abbé schreiben können. Das Orchester behandelt d'Albert klangschön, doch nicht aufregend üppig für eine Zeit, die sich an den glühenden Farbenphantasien der ‚Salome' und den exotischen Reizungen der ‚Madame Butterfly' berauscht.

Die Regie, für die Herr Maximilian Morris verantwortlich zeichnet, stand diesmal vor derselben Aufgabe, wie in dem musikalischen Idyll ‚Romeo und Julia auf dem Dorfe'. Nämlich, im engen Rahmen reich zu sein, in der Beschränkung das Leben zu geben. Massenwirkungen, wie in ‚Carmen', sind nicht vorhanden. Dafür sind die wenigen Ensemblesätze und die Soloszenen mit großer Einfachheit und Natürlichkeit und doch reich an

innerm Detail behandelt. Auch das Dekorative reißt zu keiner Herkulesarbeit hin. Das bescheidene, aber charakteristische Innere einer Mühle, mit dem sauber arrangierten Herd und den großen Mehlsäcken, stand aus dem ‚Corregidor' bereit. Neu ist die Szenerie des Hochlands, die bei aller Schlichtheit sehr stimmungsstark und farbenprächtig geraten ist. Man hat bei diesen schneebedeckten Gipfeln der Pyrenäen und den Sternlein, die überall hell und lustig blinken, wirklich das Gefühl der großen Einsamkeit, der reinen Himmelsluft, aus der ins Tiefland herabzusteigen dem kühnen Wager sicheres Verderben bringt. Im Mittelpunkt der Aufführung steht die Labia als Marta. Obwohl es meine persönliche Ansicht ist, daß sie ihr Bestes in Figuren mit einem gewissen mondainen Schimmer — also Tosca und Fedora — gibt, da sie dabei die fein facettierten Nuancen ihres Mienenspiels und die schmiegsamen Reize ihres schlanken Körpers herausstellen kann, so muß ich doch die Interpretation dieser catalonischen Bauerndirne loben, namentlich da, wo sie mit ihren Affekten breiter aus sich herausgehen kann. Leider haben ihr die Autoren nur wenige solcher Höhepunkte verschafft. Im Vorspiel kommt sie kaum zu Worte, im ersten Akt hat sie meist nur zuzusehen, wie andre etwas machen, erst im zweiten Akt tritt sie aus ihrer Passivität heraus und hat hier ein paar erschreckende Momente von vulkanischem Feuer und lang aufgespeicherter Wildheit. Herrn Willy Merkels Pedro ist sein Don José, ins Pyrenäische übersetzt. Er repräsentiert das ins Alpine übertragene Sudermannsche ‚Hinterhaus', wo die Ehrlichkeit wohnt, mit großem Anstand und mit dem verhaltenen Groll, der sich erst an der offenbaren Schandtat zur rächenden Flamme entzündet. Ihm gegenüber steht das ‚Vorderhaus', wo man auf Kosten der biedern Hinterhäusler lebt und genießt. Herr Desider Zador ist das Vorderhaus, und er bringt für den Sebastiano die nötige Brutalität und Sinnlichkeit mit. Leider ist sein Organ für die Kantilene nicht mehr frisch genug, was auch auf den Tommaso des Herrn Mantler zutrifft, der sonst den Alten vom Berge auf ein paar charakteristisch zitternde Beine stellt. Tango und sein Orchester verdienen alles Lob. Und nun warten wir ab, wer Recht behält, die tobenden Freunde oder ein einzelner bescheidener Kritiker.

Der Kommandant der Festung Makatûbo/von Paul Scheerbart

Volksschauspiel mit dem Teufel und seinen Helfershelfern

Personen

Karabómke, Kommandant der Festung Makatûbo
Mormelîno, sein Ober-Marschall
Fräulein Lola Schmiedel, seine Hafendirektrice
Fibaritz, Gemeindevorsteher
Der Teufel
Generale und Admirale

Die Handlung spielt auf der Festung Makatûbo im Stillen Ozean am Ende des zweiten Jahrtausends christlicher Zeitrechnung.

Paradesaal auf der Kommandantur. Hinten ein Fenster und rechts in der Seitenkulisse auch ein Fenster. In der linken Seitenkulisse kleines Loch, durch das nur ein Kopf durchgesteckt werden kann.

Der Teufel (Kopf in der linken Seitenkulisse, während Lola vorne rechts ist): Lola Schmiedel, benimm Dich recht artig und nett, damit der Kommandant nicht gleich merkt, daß Du meine Großmutter bist.

Lola: Naseweiser Bengel, Du wirst wohl Deiner Großmutter die Geschäftspraxis beibringen müssen. Benimm Du Dich nur recht artig und nett, sonst versohle ich Dich nachher, daß Dir die Hühneraugen übergehen.

Der Teufel: Aber Großmama, verzeih mir! Der Herr Karabómke naht. Lebe wohl, Großmama. (Verschwindet)

Lola: Wie frech heutzutage die Enkelkinder sind! Es ist kaum zu beschreiben. Ah! (Karabómke von links hinten)

Karabómke: Ah! Mein gnädiges Fräulein! Herrlich, daß ich Sie treffe! Ich wünsche Ihnen einen guten Morgen.

Lola: Ich wünsche Ihnen einen guten Abend.

Karabómke: Warum?

Lola: Na — Ende gut — alles gut!

Karabómke: Ach so!

Lola: Und — warum finden Sie es herrlich, daß Sie mich hier im Paradesaal treffen?

Karabómke: Sie wissen, mein gnädiges Fräulein, daß meine zärtliche Freundlichkeit gegen alle Verbrecher, Zuchthäusler, Gauner, Mörder und Diebe mich sehr weit führt.

Lola: Ja, Sie füttern hier lauter Strolche auf.

Karabómke: Ich nehme mich gerade derjenigen an, für die sonst kein Mensch ein freundliches Wort übrig hat.

Lola: Und Sie haben außer den Worten nicht blos dicke Goldstücke für diese Strolche übrig — Sie machen diese Strolche auch noch zu Generalen und Admiralen.

Karabómke: Die armen Verbrecher sollen doch, bevor sie in der Hölle braten müssen, noch ein paar glückliche — wahrhaft glückliche — Tage und Monate verleben.

Lola: Und dazu machen Sie all dieses Gesindel zu Generalen und Admiralen?

Karabómke: Nu ja — wenn die Aermsten ein paar glückliche Tage und Monate verleben sollen, so müssen sie doch eine prächtige Uniform mit Goldstickerei tragen — anders kann man doch nicht glücklich sein. (Mormelîno hinten rechts)

Mormelîno: Das Galafrühstück ist für die Herren Offiziere auf den Anhöhen des siebzehnten Forts serviert.

Karabómke: Aber Herr Obermarschall! Ich höre ja keinen Kanonen-

donner! Sie können den Herren Offizieren doch nicht ein Galafrühstück ohne Kanonendonner servieren! Ist Ihnen das Pulver wieder in den Hafen gerutscht? Das wäre ja ein Unglück.

Mormelîno: Ich lasse sofort sämtliche Kanonen laden und wünsche einen guten Morgen. (Ab)

Karabómke: Diese Nachlässigkeit und Unaufmerksamkeit!

Lola: Herr Kommandant, ich weiß immer noch nicht, warum Sie es so herrlich finden, mich hier im Paradesaal zu sehen.

Karabómke: Na ja — meine Zärtlichkeit für die Verbrecher führt mich sehr weit. Sie wissen, daß die meisten Staaten des Erdballs es ablehnen, mir ihre Verbrecher zuzusenden — und was die Staaten nicht gutwillig taten, wollte ich mit Gewalt erzwingen: kurzum, ich sandte an alle Staaten Kriegserklärungen. Heute erhielt ich einige Antworten.

Lola: Und die lauteten, Herr Kommandant?

Karabómke: Frankreich telegraphierte mir: „Alter Pinsel, halte Dein ungewaschenes Maul!" Ich wunderte mich nur, daß die Franzosen so richtiges Deutsch schreiben.

Lola: Und was sagte Rußland?

Karabómke: Rußland schrieb auf einer Weltpostkarte mit Bärenansicht: „Karabómke, sei friedlich! Du hast vom Regieren keine Ahnung."

Lola: Und das wollten Sie mir mitteilen?

Karabómke: Sie als Hafendirektrice müssen doch wissen, was in dieser Angelegenheit zu tun ist.

Lola: Bestrafen Sie die Staaten mit Verachtung. Kümmern Sie sich um die beleidigenden Zuschriften gar nicht mehr. Sie stehen viel zu hoch. Sie können gar nicht beleidigt werden. (Man hört Pistolenschüsse, Karabómke eilt ans hintere Fenster, Mormelîno erscheint wieder hinten rechts)

Mormelîno: Drei Generale und drei Admirale haben sich soeben gegenseitig totgeschossen.

Lola: Warum taten sie das?

Mormelîno: Zank beim Knobeln.

Karabómke (traurig nach vorn): Also sind wieder sechs.

Mormelîno: Die Zahl sechs stimmt.

Lola: Da müßten wir doch Ersatz haben.

Karabómke: Ja — wo hernehmen?

Lola: Werden Sie selber ein Erzverbrecher, der soviel verbricht — wie zehntausend gewöhnliche Verbrecher zusammen.

Karabómke: So dumm bin ich doch nicht. Ich bin gut und bleibe gut und komme in den Himmel. Mormelîno, ich höre ja nicht den Frühstückskanonendonner.

Mormelîno: Unser Pulver ist tatsächlich in den Hafen gerutscht.

Lola: In den Hafen? — In meinen Hafen?

Karabómke: Aber Fräulein Lola, da hätten Sie doch besser aufpassen sollen. Wozu sind Sie denn Hafendirektrice? Nun müssen meine armen

Offiziere ihr Frühstück ohne Kanonendonner runterwürgen. Die armen Leute! Nicht mal das bischen Knallerei sollen sie haben — und sind doch dicht vor den Toren der Hölle.

Mormelîno: Ich wünsche guten Morgen. (Ab)

Lola (während rechts im Fenster der Seitenkulisse der Gemeindevorsteher Fibaritz erscheint): Glauben Sie an den Teufel?

Karabómke: Natürlich! Das ist ja eine altbabylonische Mißgeburt — wird auf allen Universitäten beschrieben und in Abbildungen vorgeführt.

Lola: Sie sollten ein Oberteufel werden.

Karabómke: Und nachher in der Hölle braten? Braten Sie nur, ich danke dafür.

Lola: Sind Sie denn gar nicht zu einer kleinen Teufelei zu verführen?

Karabómke: Nee — ich bin gut und bleibe gut und komme in den Himmel — da gibts Geigenmusik — die ist besser als Kanonendonner.

Lola: Aber auch langweiliger als Kanonendonner. Sie sind selber sehr langweilig, Herr Karabómke.

Karabómke: Was soll ich denn machen? Um ehrlich zu sein, muß ich Ihnen sagen: ich weiß gar nicht, wie man das macht, wenn man Verbrecher werden will. Ich bin allen Menschen gut und will keinem was Böses tun — wie soll ich da ein Verbrechen begehen?

Lola: Schlagen Sie dem Gemeindevorsteher Fibaritz, der hier immerzu wie ein Geheimpolizist herumspioniert, einfach den Kopf ab.

Karabómke: Das tut dem armen Mann ja weh.

Fibaritz: Das tut mir sehr weh. (Verschwindet)

Lola: Wir sind belauscht.

Karabómke: Das war seine Stimme! Ich muß mal sehen, wo er steckt. Hoffentlich lebt er noch. (Hinten rechts ab. Der Teufel in der linken Seitenkulisse)

Der Teufel: Siehst Du, Du alte, dumme Schachtel! Da hast Du Dir was Schönes eingebrockt. Du hast Dich belauschen lassen! Großmama, Du bist in meinen Augen ein altes Ekel! (Verschwindet)

Lola: Halt 's Maul, verdammter Satan!

Mormelîno: Wo ist der Kommandant? Eine Frühstücksrevolte ist ausgebrochen.

Lola: Warum?

Mormelîna: Alle wollten sich nur an Kaviar satt essen — und soviel Kaviar war nicht da. (Man hört Stimmengemurmel im Hintergrunde und Revolverschüsse dazwischen — und Karabómke erscheint wieder)

Karabómke: Was ist denn draußen los?

Mormelîno: Eine Revolte ist ausgebrochen, und man hat mir den Auftrag gegeben, Sie sofort niederzuschießen. (Zieht den Revolver)

Karabómke: Schieß zu, dann komm ich endlich mal in den Himmel. Ich bin gut und bleibe gut.

Der Teufel (links hinten in voller Figur): Du Flaps, wirst Du mal

(in der rechten Seitenkuliſſe erſcheint wieder der Gemeindevorſteher Fibaritz) gleich machen, daß Du wegkommſt. Der Kommandant ſoll ja in die Hölle und nicht in den Himmel geſchoſſen werden. (Mormelino händeringend ab)

Lola: Ha! Satan! Ruchloſer Enkel! Jetzt haſt Du ja unſer ganzes Spiel verraten. Dir werd ichs beſorgen. (Verhaut ihn, ſo daß er furchtbar brüllt)

Karabómke (nachdem der Gemeindevorſteher Fibaritz rechts aus dem Fenſter herausgeklettert iſt und im Hintergrunde viel geſchoſſen wurde, wobei das Fenſter ſchließlich ganz rot aufleuchtet, wird alles ſtill. Lola wirft den Satan durchs Fenſter raus): Was ſoll das bedeuten?

Fibaritz: Alle Ihre Generale und Admirale waren des Teufels Helfeshelfer und ſelber Teufel. Lola iſt des Teufels Großmutter. Hinten hat ſich der Höllenrachen aufgetan und verſchlingt Ihr ganzes Heer. Sie aber haben mir das Leben gerettet und bekommen dafür den oſtaſiatiſchen Tugendorden. (Hängt ihm eine Kette um und umarmt ihn)

Lola: Dann bleiben Sie, wo Sie wollen, Sie tugendhafter Kommandant! Ich ſpring in die Hölle! Adieu Sie! (Springt zum Fenſter hinaus in den roten Feuerſchein hinein. Gepraſſel und Ziſchen)

(Vorhang)

Den Bühnen und Vereinen gegenüber Manuskript. Das Recht der Aufführung iſt nur von Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstr. 60, zu beziehen.

Aphorismen / von Georg Chriſtoph Lichtenberg

Ich glaube, der ſchlechteſte Gedanke kann ſo geſagt werden, daß er die Wirkung des beſten tut, ſollte auch das letzte Mittel dieſes ſein, ihn einem ſchlechten Kerl in einem Roman oder einer Komödie in den Mund zu legen.

Die Entſchuldigungen, die man bei ſich ſelbſt ſich macht, wenn man etwas unternehmen will, ſind ein vortrefflicher Stoff für Monologen, denn ſie werden ſelten anders gemacht, als wenn man allein iſt, und ſehr oft laut.

Die erſte Regel bei Romanen ſowohl als Schauſpielen iſt, daß man die verſchiedenen Charaktere gleichſam wie die Steine im Schachſpiel betrachtet, und ſein Spiel nicht durch Veränderung der Geſetze zu gewinnen ſucht, nach welchen ſich dieſe Steine richten müſſen; alſo nicht den Springer wie einen Bauern zieht und dergleichen; zweitens muß man dieſe Charaktere genau beſtimmen und ſie nicht außer Aktivität ſetzen, um ſeinen Endzweck zu erreichen, ſondern nur durch die Wirkſamkeit derſelben gewinnen wollen. Das nicht tun, heißt eigentlich Wunder tun wollen, die immer unnatürlich ſind.

Eine Stockhausſzene ſollte ſich vortrefflich auf dem Theater ausnehmen. Es müßten da die Spitzbuben über Freiheit und Ehrlichkeit miteinander disputieren.

Wir haben eigentlich nur Ableger von Romanen und Komödien; aus dem Samen werden wenige gezogen.

Ich habe mir die Zeitungen vom vorigen Jahre binden lassen, es ist unbeschreiblich, was für eine Lektüre dieses ist: Fünfzig Teile falsche Hoffnung, siebenundvierzig Teile falsche Prophezeiung und drei Teile Wahrheit. Diese Lektüre hat bei mir die Zeitungen von diesem Jahre sehr herabgesetzt, denn ich denke: was diese sind, das waren jene auch.

Ueber nichts wird flüchtiger geurteilt als über die Charaktere der Menschen, und doch sollte man in nichts behutsamer sein. Bei keiner Sache wartet man weniger das Ganze ab, das doch eigentlich den Charakter ausmacht, als hier. Ich habe immer gefunden, die sogenannten schlechten Leute gewinnen, wenn man sie genauer kennen lernt, und die guten verlieren.

Es ist ein schlechter Lohn, wenn ein Junge, auf den man etwas verwandt hat, am Ende ein Poet wird. Ein Viertelstündchen Nachtmusik für einen jahrelangen Dienst. Eltern, die bemerken, daß ihr Junge ein Poet von Profession werden will, sollten ihn so lange peitschen, bis er das Versemachen aufgibt, oder bis er ein großer Dichter wird.

Deutsche Charaktere. Das ist die schon hundertmal hergeleierte Klage der allgemeinen Bibliothek, über der einem fast alle Geduld ausgehen möchte. Ich frage gleich: Was ist ein deutscher Charakter? Was? Nicht wahr, Tabakrauchen und Ehrlichkeit? O ihr einfältigen Tröpfe. Hört, seid so gut und sagt mir, was ist für Wetter in Amerika? Soll ichs statt eurer sagen? Gut. Es blitzt, es hagelt, es ist dreckig, es ist schwül, es ist nicht auszustehen, es schneit, friert, wehet und die Sonne scheint.

Was auf Shakespearisch in der Welt zu tun war, hat Shakespeare größtenteil getan.

Shakespeare hat eine besondere Gabe, das Närrische auszudrücken, Empfindungen und Gedanken zu malen und auszudrücken, die man kurz vor dem Einschlafen oder im leichten Fieber hat. Mir ist alsdann schon oft ein Mann wie eine Einmaleins-Tafel vorgekommen und die Ewigkeit wie ein Bücherschrank. Er müßte vortrefflich kühlen, sagte ich, und meinte den Satz des Widerspruchs, ich hatte ihn ganz eßbar vor mir gesehen.

Kleine Fehler zu entdecken, ist seit jeher die Eigenschaft solcher Köpfe gewesen, die wenig oder gar nicht über die mittelmäßigen erhaben waren, die merklich erhabenen schweigen still oder sagen nur etwas gegen das Ganze, und die großen Geister schaffen nur, ohne zu tadeln.

In Deutschland ist ohnehin, bei dem eingerissenen Journal- und Zeitungslesergeist, der Ruhm eines schönen Schriftstellers das schnödeste Gut der Erde. Mit etwas Korrespondenz, panegyrischen Prachtbriefen und einem schicklichen Wiederräuchern des Räucherers erwerben sich Tausende eine kleine Ehrenwache vor ihr Häuschen und den Namen eines schönen Geistes.

Aus Lichtenbergs ‚Gedanken, Satiren, Fragmenten, Briefen', die Wilhelm Herzog bei Eugen Diederichs, Jena, in zwei Bänden neu herausgibt.

Kasperletheater

Der Boykott/ von Trinculo

Ludwig Fulda, Felix Philippi und Hermann Sudermann hatten, geärgert durch ihre letzten berliner Mißerfolge, vorübergehend die Absicht, ihre Stücke in Berlin nicht mehr aufführen zu lassen.

Melodie: Preisend mit viel schönen Reden . . .

Hell erglänzten alle Lichter,
Lecker duftet' das Filet,
Als drei wackre deutsche Dichter
Munter saßen beim Souper.

Doch bald fand die Tafelrunde
Auch zum Ernste sich bereit:
Auf des Kelches tiefstem Grunde
Schwamm ein Tropfen Bitterkeit.

Hört, es spricht Herr Ludwig Fulda,
Vordermann des Dichterstaats:
„Steh ich heut nicht wie Catull da . . .
Als frankfurtischer Horaz?

Dauernd mach ich, ungebeten,
Verschen, äußerst reimliche:
Bin der König der Poeten
Und nicht mal der heimliche . . .

Muß es da nicht an mir nagen,
Wenn Berlin den Rücken dreht:
Hassend, wie der finstre Hagen,
Fern von mir im Winkel steht?

Schlimme Stadt, die mir voll Tücke
Solche Abführmittel gab,
Daß nach jedem neuen Stücke
Ich gleich gründlich — Durchfall hab.

Die Kritik jagt mich nach hinten
Zu der Dichtertruppe Train:
Trotz Rosinen und Korinthen,
Nein, ich hab die Neese plein!

Jetzt erprob ich meine Stärke:
Und beim Sekt ich es hier schwör . . .
Niemals kriegt mehr meine Werke
Ein berliner Direkteur!!"

Sudermann, der mit dem Barte,
Hat verständnisvoll gelacht,
Und die Hand, die schlanke, zarte,
Hat 'ne schwere Faust gemacht:

„In mir glüht des Zornes Esse,
Und es bebt mein stolzer Bau:
Les' ich die ver=rote Presse,
Werde ich vor Wut ganz blau.

Denn mein Ansehn ist geschwunden,
Weh, verblichen ist mein Glanz:
Und mein Trankwill nicht mehr munden,
Und sie pfeifen, wenn ich tanz.

Nein, das sind zu tolle Chosen!
Das zu rächen, scheint mir Pflicht.
Meinen Strauß von neuen ‚Rosen'
Schenk ich den Berlinern nicht!"

Doch da sprach Philippis Felix:
„Kinder, brennt nicht lichterloh:
Recht habt Ihr: und nich verhehl icks,
Doch die Sache liegt nicht so!

Auch mir ist hier mies zum Sterben:
Lang bin ich der Freude bar,
Weil beim ‚Erbe' nischt zu erben,
Und mein ‚Helfer' hilflos war.

Seht: der Haß, auch mir erschien er,
Doch, ich schickt ihn wieder weg:
Denn, wißt Ihr, auch das berliner
Klein= und Großgeld ist kein Dreck!

Sind wir denn nicht Geldverdiener?
Lügner, wer es anders malt . . .!
Kinder, laßt doch den Berliner
Ruhig schimpfen . . . wenn er zahlt!"

Und es lachten laut die andern,
Und sie jauchzten beim Souper,
Ließen Groll und Trauer wandern,
Dachten an ihr Portemonnaie.

Und die Wut hat sich verkrochen,
Und man sprach voll Heiterkeit:
„Felix, Du hast recht gesprochen:
Du verstehst die neue Zeit!!"

Rundschau

Das Theater des Todes

Am Abend saß Stefan Wronski mit Pola, seiner Schwester, im Park auf der Bank. Vor ihnen schwieg der Kanal, schwarz, moorig und ohne Antwort. Die hohen Bäume waren sehr ängstlich geworden und versteckten sich im Dunkel. Nur die Birke, mit ihrem aufgelösten Mädchenhaar, schimmerte weiß, schlank und der Verführung geneigt. Tote, schwere Schiffe schwammen auf dem dunkeln Bett. Von irgendwoher kroch zitternd der Reflex einer gelben Laterne in die Wassertiefe hinein. Pola starrte vor sich hin, den Kopf in die Hände gestützt. Sie wünschte, sich in diese Finsternis aufzulösen, still zu vergehen, zu zerfließen . . . Stefan verstand sie. Er wollte sprechen. Ein Hustenanfall unterbrach ihn. Dann begann er doch:

„Siehst Du, Pola: diese Minuten, in denen wir zu sterben wünschen — das sind die einzigen, um derentwillen es sich zu leben lohnt. Herr von Hofmannsthal, in einem seiner schönsten Gedichte, spricht von solchen Stunden, wo wir den Tod verstehen, ‚so leicht und feierlich und ohne Grauen, wie kleine Mädchen . . . an einem Abend stumm vor sich hinsehn und wissen, daß das Leben jetzt aus ihren schlaftrunknen Gliedern still hinüberfließt in Bäum' und Gras . . .' Nur um dieser todesschönen Sehnsucht willen existiere ich noch. Wenn ich Reisen zu machen scheine, wenn ich im Café américain in schön geschminkten Augen untertauche, wenn ich hingehe, wo — mit Rimbaud zu reden — ‚les orgies pleurent leur ancien râle aux anciens lupanars', wenn ich zuweilen ein Theater besuche — so ist das alles, alles nur ein Suchen nach jenen letzten, wilden und traurigen Schönheiten, mit denen mein Tod — unser Tod, Pola — geschmückt sein soll. Die späten, irren Feste suchen wir — die äußerste enthusiastische Geste, das souveräne Herrscherbewußtsein, jenseits der lächerlichen Registratur bürgerlicher Aesthetik!"

Stefan hustete gequält auf. Das Haar hing ihm wirr in die Stirn. Er ward erregter:

„Da haben sie das Theater und glauben, es müsse ihnen gute oder böse, objektive Werte bieten. Für mich ist das Theater, auf der Reise à travers les sensations, nichts als eine abenteuerliche Station. Ein Abenteuer, ein Versteck, ein Traum, ein Fieber . . . O, man muß seine Fieber züchten! . . . Manchmal kommt man aus der Angst und steigt die helle Freitreppe hinauf, wo soviel Erwartung, Bereitschaft, Hingabe, Röckerascheln und Schleierwehen sich drängt! Und dann löst sich alle Qual in der idiotischen Banalität irgend eines kassenfüllenden Lustspiels . . . Ob aber die Stücke gut oder schlecht sind, ob die Spieler göttlich oder schweinisch — das ist mir vollkommen einerlei. Es kann geschehen, daß mich die himbeerfarbene Schleife im hellen Haar irgendeiner kleinen Statistin stundenlang bannt, eine dumme, alberne Schleife, auf die ich hypnotisiert hinstarre, solange das Mädchen auf der Bühne bleibt. Geht es dann weg, so scheint mir das ganze Drama plötzlich so unsagbar traurig, wertlos, seines ein-

zigen tröstlichen Farbfleckes beraubt... Einmal aber, Pola, soll mir das Theater die letzte, große, majestätische Erregung schenken, die Syntheſe von Sehnsucht und Erfüllung, von Haß und Liebe, von Lust und Ruhe! O, er soll mir den Tod schmücken helfen, dieſer Abend, auf daß das Ende voll sei aller grandioſen, schmerzhaften Ueberwindungen, die uns in dieſem armen Leben gelungen sind. Ich will nicht und ertrage es nicht, daß mein Tod nur die verächtliche Konſequenz des Lebens sei; nein: die Süße von tausend weit auseinanderliegenden Kataſtrophen, Groteſken und Sentimentalitäten will ich in ihn hineinpreſſen!... An dieſem Abend aber soll man ein Stück von Stanislaw Przybyszewski spielen. O, ich liebe ihn (ich bin sein Geſchöpf), seinen furchtbaren Fatalismus, sein mittelalterliches Flackern, das Pathos seiner Zerſtörungssucht und seine Angst, seine urewige, unentrinnbare Lebens- und Todesangst! Die ist der dunkle Grund der Seele, aller Seelen! Und in dieſem Stück, das ich mir dunkelbraun, grauenvoll und verzweifelt denke, sollen bleiche Geſichter in die leere Weite starren, mit halben, zerfetzten Worten, mit troſtloſen Geberden, in schleichender Verdammnis. Große Augen leuchten im tückiſchen Rausch des Vergehens. Eine weiße Hand legt sich auf einen schwarzen Scheitel. Die Worte rinnen und flüstern und plätſchern, wie Tropfen einer boshaften Flüſſigkeit. Nur noch die Angst ist da und ihr steiler Herr, der Tod. O, in dieſer Symphonie eines dämoniſchen Peſſimismus soll mir ruhig und leicht werden! Kennſt du die Bilder von Eugène Carrière, dieſe braunen Dunkelheiten, hinter denen ein bleiches, krankes Muttergeſicht sich verliert? ‚On y a éteint le gaz', spotten die Franzoſen. So soll dieſe letzte Szene sein... Und dann, still und befreit, nehme ich dich bei der Hand, deiner kühlen, weißen, blaugeäderten Hand, und du biſt ganz willenlos und ganz bereit, und wir gehen, Hand in Hand, den diamantnen Weg, den wir nicht mehr durch die Trivialität eines Worts entweihen wollen... Herr Peter Altenberg erzählt, er habe, nach der ‚Götterdämmerung', die Geliebteſte in seine liebevollen Arme nehmen müſſen, um ein Uhr nachts; es sei nur die ‚Fortſetzung' geweſen. He, he!... Unſre Fortſetzung, unſer letzter Triumph, dem das Theater dienſtbar sein mußte, das ist der heilige, alles überwindende, große, göttliche Tod, Ende er und Anfang!..."

... Stefan Wronski ist ein sehr zerrütteter Lump mit einem peinlichen Stich ins Kolportagehafte.

Ferdinand Hardekopf

Hamburger Theater

Herr Maximilian Böttcher hat das beſondere Pech (für einen Glücksvogel wäre es Glück), daß seine Stücke am Bühneneingang vom Zenſor abgefangen werden. ‚Wegen Preßvergehens' und ‚Schlagende Wetter' ſind verboten, und in Wiesbaden beſchlagnahmte die Polizei verſehentlich auch Herrn Böttcher ſelbſt. Aber Herr Böttcher iſt nun des Ehrgeizes und der Rache voll und macht ſich ans Werk, den Weg zum Erfolg ſatiriſch zu unterminieren. Dieſen ‚Weg zum Erfolg' kriechen die Streber und Pſeudotalente hinauf und ſtoßen aus der Sicherheit des Ziels die jungen und wahrhaften Künſtler hinter ſich mit dem Stiefelabſatz in den Orkus der Unbekannten zurück. Der ausgemachte Theaterſchuft des Stücks, eben der Streber und Pſeudopoet, kauft von einem verhungerten jungen Burſchen Drama und Bühnenerfolg, aber die Freunde des um ſein Glück betrogenen Jünglings jagen ihm das Drama und zugleich auch

die Braut wieder ab. So rächt sich Maximilian Böttcher an seinen Feinden, den Erfolgreichen, und vermeint, es sei eine Komödie. Was natürliche Entwicklung ist: daß nämlich die Jungen das Recht ihrer Generation den Alten abtrotzen, hält er für ein Problem, der Kuhhandel um das Theaterstück dünkt ihn dramatisch, und komisch nicht der Widerstreit der menschlichen Erbärmlichkeit jener Streberseele zu ihrem Ansehen vor der Welt, sondern etwa ein Parvenu, der nach einem Orden springt, oder eine fanatische Dilettantin, die den Dramaturgen bis in fremde Wohnungen verfolgt. Das Komödienmotiv, das mit dem Netze des Intrigenspiels hätte gefischt werden können: daß sich der Streber in seinen Kauf verfängt, daß er froh ist, ihn mit Anstand wieder loszuwerden, und dann unbeirrt als verkannter Mäcen triumphiert, hat Böttcher dunkel geahnt. Aber die Sucht nach einem Gott, Zensor und Publikum wohlgefälligen Ausgang, mehr noch die Unfähigkeit, ohne himmlische oder höllische Verzerrung zu charakterisieren und eine Szene technisch möglich anzulegen, lassen sein Lustspiel in Possenreißerei versanden. Die großen Worte seiner tragischen Posen werden durch die kleinen Wortspiele theatralischer Spekulation schachmatt gesetzt, und an diesem Widersinn des Stils erlahmen die Ansätze zum Volksstück, in deren Verfolg Böttcher, wenn es bös geht, ein zweiter Otto Ernst oder Ohorn, wenn es gut geht, ein zweiter L'Arronge werden könnte. Vorerst schlägt die Rache des Autors auf ihn selbst zurück: das Pech der beiden Zensurverbote wird übertrumpft durch das Pech, daß dieser dritte Bühnenversuch das altonaer Stadttheater passierte.

Sonntagspublikum in St. Pauli: wackere Seebären, Dienstboten mit ihren Schätzen, kleine Bürger, leichte Mädchen. Alle wollen sich amüsieren, und Theater ist für sie nur eine vielleicht langweiligere, aber eben darum feinere Form des Tingeltangels. Sie gehen in Erwartung ihrer Sonntagsposse ins Carl-Schultze-Theater, sie sehen traurige Menschen in einer fremden Sprache unverständliche Dinge verhandeln und fühlen sich um ihr Eintrittsgeld und ihren Sonntagsspaß geprellt. Die Loge, die sich mit ihrem teuern Sitzplatz das Recht auf die größere Empörung und größere Ungezogenheit erstanden hat, macht den Anfang: „Deutsch reden!" Der Chor der Galerie fällt interpretierend ein: „Wir verstehen nichts!" Sie verstehen nichts. Die fremden Menschen im Rampenlicht fahren fort, mit betrübten Mienen und eckigen Gesten ihre fremden Dinge zu bereden. In der Loge ostentativer Aufbruch, die Galerie machts mit Vergnügen nach. Zwischenrufe und Gelächter — so oder so, man will seinen Sonntagsspaß, und man hat bezahlt. Das Parkett gähnt leer, ganz leer. Die literarischen Leute Hamburgs gehen am Sonntag nicht nach St. Pauli und wochentags nicht zu den Norwegern. Selbst die skandinavische Kolonie ist ausgeblieben. Dem Ansturm des Galerie- und Logenpöbels begegnet im Parkett keine geschlossene Front von deutschen Ibsengetreuen und skandinavischen Landsleuten. Das Unglück vollzumachen, verzeichnet der Theaterzettel ‚Rosmersholm' mit drei statt mit vier Akten. Das bischen Publikum, das ausgehalten hat, geht nach dem dritten Aufzug, soweit es nicht von Logenschließern und Garderobenfrauen noch rechtzeitig aufgeklärt wird. Ganz auf sich selbst gestellt, kämpft die schwache Schar vom Nationaltheater zu Christiania, die vom Sonntagspöbel St. Paulis den Dank für ihre

Landsmannſchaft mit Henrik Ibſen erwartete, in verbiſſener Hartnäckigkeit gegen die Ungunſt der vorgefaßten Meinung und die ſprachliche Trennung an. Es iſt vielleicht der einzige Sieg, den die Norweger auf ihrer überflüſſigen und ausſichtsloſen Auslandsfahrt erringen konnten, daß ſie das randalierende Publikum von St. Pauli mit der Monotonie ihres Mienenſpiels und dem ſchmerzlichen Tonfall ihrer Stimme ſchließlich doch noch zu achtungsvollem Schweigen brachten. Augenblicke, wo die ſtocksteif ſtiliſierte Klaſſizität der Frau Dybwad vor der Größe menſchlichen Leides in die Knie brach, wo aus ihrem männlich herben und weibiſch ehrgeizigen Intellekt eine gequälte Frauenſeele aufſchrie, ſchlugen über alle Fremdheit in Art und Sprache eine Brücke von Menſch zu Menſch. Oder war es Ibſen und nur Ibſen, der mit der ſtummen Eindringlichkeit ſeiner Dramatik die widerſpenſtige Beſtie niederrannte? Leonhard Adelt

Dresdner Theater

Schon ſeit Jahren war an der dresdner Hofbühne der Abgang alter und der Zugang neuer Mitglieder chroniſch geworden. Dies Jahr aber fehlt gleich eine Reihe der bekannteſten und beliebteſten Mitglieder: Alice Politz, Adolf Winds, Julie Serda, Karl Wiene und andre mehr.

Die Veränderungen im Perſonal der Theater: das iſt ein Gegenſtand, dem die Preſſe allenthalben nur mit diplomatiſcher Zurückhaltung und höflicher Scheu ſich zu nähern pflegt. Das wird gewöhnlich ſo erklärt und verteidigt: Dieſe Veränderungen ſeien eine innere Angelegenheit der Bühnen, die Kritik dagegen habe ſich nur mit den künſtleriſchen Leiſtungen des Theaters zu beſchäftigen; warum dies Mitglied gehe, jenes entlaſſen werde, danach habe die Oeffentlichkeit nicht zu fragen.

Ich kann die Anſchauung nicht teilen, die angeführten Gründe nicht gelten laſſen. Einmal iſt ohne Zweifel der Wechſel im Perſonal eine künſtleriſche und äſthetiſche Frage, ſo gut wie die Frage nach den Eigenſchaften eines Stücks, einer Aufführung oder einer beſondern Schauſpielerleiſtung. Die Schauſpieler bilden doch in ihrer Geſamtheit den lebenden Organismus der Bühne, des Enſembles. Da kann es auch in äſthetiſcher Beziehung nicht gleichgültig ſein, ob einzelne Teile dieſes komödieſpielenden Ganzen durch andre erſetzt werden; nicht gleichgültig, wie oft ſich dieſer Vorgang wiederholt, ob die Ausſcheidung einen Gewinn, der Erſatz einen Verluſt bedeute, oder umgekehrt.

Es kommt aber noch ein zweites nicht minder wichtiges Moment hinzu: das ethiſche Moment. Man nehme folgenden Fall: Ein Künſtler wird auf Grund vortrefflicher Leiſtungen an ein Hoftheater engagiert. Er gibt vielleicht eine einträglichere Stellung auf, in dem Gedanken: An einem Hoftheater iſt deine Zukunft ſichergeſtellt, ſofern du in jeder Weiſe deine Pflicht tuſt. Der Künſtler erwirbt und erhält ſich nun in zehn- oder fünfzehnjähriger Tätigkeit die Liebe der Zuſchauer, die Anerkennung der Kritik. Auf einmal wird ſein Vertrag nicht wieder erneuert. In den nächſten Jahren könnte er ja anfangen, alt zu werden, ſeine phyſiſchen Kräfte könnten nachlaſſen, die Reize ſeiner oder ihrer Erſcheinung ſchwinden. Fort mit ihm, eh das geſchieht! Denkt ein Geſchäftstheater ſo, man dürfte es in dieſer ſchlechten Welt nicht allzuhart verurteilen. An die Ethik eines Hoftheaters dagegen müßte man höhere Anforderungen ſtellen. Man bedenke nur, wie ſchwer es ſolch einem Künſtler wird, ſich anderswo einzuleben, ſich neu einzufühlen. Er hat ſich nicht nur eine beſtimmte Art, er hat ſich wahrſcheinlich auch Unarten

angewöhnt, die man an seinem bisherigen Aufenthaltsort entzückend fand, die ihm aber in Berlin verhängnisvoll werden können. Jedenfalls ist er ein Entwurzelter. So viel ich weiß, entläßt das Hofburgtheater in Wien kein Mitglied, das zehn Jahre dem Verbande dieser Bühne angehört hat. Das müßten alle Hoftheater sich zur Regel machen. Entlassungen, die knapp vor Eintritt der Pensionsfähigkeit erfolgen, müßte jedes vornehme Institut in seinem eigenen Interesse tunlichst zu vermeiden trachten.

Das Schauspielhaus eröffnete die Spielzeit mit einer Neueinstudierung von Björnsons ‚Geographie und Liebe', der ‚Die große Gemeinde' von Lothar und Lipschütz fast auf dem Fuße folgte. Beides artige Lustspielaufführungen; nur hätte man den leichten Plauderton des Lotharschen Stücks auch auf das Tempo der Darstellung übertragen sollen. Zwischen beide Aufführungen fiel die erste ‚Tat' des Spieljahrs: die Neueinstudierung der ersten beiden Teile von Hebbels Nibelungen. Die Trilogie war zuletzt 1896, kurz vor Lobes Abgang, gegeben und von der neuen Regie nicht wieder aufgenommen worden.

Das Verdienstlichste an dieser Aufführung ist, daß hier, wenn ich recht berichtet bin, zuerst das übliche Ritterkostüm gegen Tracht und Wehr des frühen Mittelalters ausgetauscht worden ist. Aus den Fantoschen Kostümen lacht die naive Farbenfreude eines noch unverchristlichten Heidentums, und etwas von der Heiterkeit des burgundischen Rheins ist in die Ausstattung übergegangen. Einen ernsthaften Hintergrund bieten germanische Kemenaten, frühromanische Domportale. Der Einfluß der Moskauer ist unverkennbar. Freilich stört auch hier zu wiederholten Malen jener opernhafte Zug, der eine alte Schwäche der fleißigen Lewingerschen Regie bildet. Der Hochzeitsakt war zu sehr: ‚Elsas Brautgang zum Münster'. Aergerlich sind Hebbelverbesserungen wie ‚Der letzte Held' und ‚Die letzte Heldin', statt ‚Riese' und ‚Riesin'. Glaubt die Regie etwa, daß es nach Siegfried und Brunhild keine Helden mehr gegeben hat? Die Besetzung mußte zum Teil mit Notbehelfen arbeiten. Mit allen Kräften seiner Intelligenz, mit wahrhaft eiserner Willensenergie suchte Wiecke seiner schweren Denkernatur einen sonnigen Siegfried abzuringen. Was er erreichte, war hoher Achtung wert. Die Kriemhild eines Fräuleins Treßnitz ließ als Magedin kalt, enthüllte aber in den letzten Szenen eine vulkanische Natur; das ist die kommende Heroine des dresdner Hoftheaters. Frau Salbach eignet sich in ihrer etwas tantenhaften Abgeklärtheit so gar nicht zur grimmen Königin von Isenland. (Uebrigens, dies Land, das weder Frühling, Herbst noch Sommer kennt, schien doch mit der Donnermaschine, diesem Lieblingsinstrument der hiesigen Regie aufs engste vertraut zu sein.) Der Kaplan, dessen Bedeutung für die Idee des Dramas doch ein jeder kennen sollte, war in ganz unzureichender Art vertreten. Dennoch ist die Aufführung, als Ganzes betrachtet, ein Zeichen ernsten Strebens und mannigfachen guten Willens. **Bodo Wildberg**

Die Presse

1. Benno Jacobson und Ludwig Bruckner: Die Waffen wieder! (Neues Theater)
2. Oscar Blumenthal und Gustav Kadelburg: Der letzte Funke (Königliches Schauspielhaus).

Berliner Tageblatt

1. Mit Ausnahme zweier gut abgesehener Gestalten, zeigt die Schwankposse so ziemlich alles, was man sich bei einigem Geschmack als das Gegenteil davon vorstellen kann.

2. Die beiden Autoren haben sich in diesem Werk, ganz wider ihre sonstige Art, der schlagenden Pointe, des zischenden Witzpfeils völlig begeben. An die Stelle der zahllosen jungen Paare, die aus ihrer Werkstatt hervorgegangen, ist ein alterndes Paar getreten, und so ward das Lustspiel ein Stück der temperierten Gefühle und des temperierten Humors.

Vossische Zeitung

1. Die Kritik kann sich ihrerseits gegenüber solchen Zwischenfällen nur an das Motto: ‚Die Waffen nieder‘ halten. Jeder Angriff wäre ein Griff ins Leere.

2. Viel Leben haben beide zusammen diesmal nicht aufgebracht; ja im letzten Akt tritt die dramatische Bewegung völlig gegen die Fechterstreiche des Dialogs, gegen das Spiel mit Pointen und Antithesen zurück.

Berliner Morgenpost

1. Der Fehler dieses Lustspiels ist der, daß auch nicht eine Szene mehr an das Leben erinnert, und daß fast durchweg an Stelle der Fröhlichkeit die Clownerie trat.

2. Es war nur eine Lustigkeit, wie sie bei Tee und belegten Brötchen fließt. Ein wenig langsam, ein wenig elegisch, immer gleichmäßig und leider auch immer dünn.

Berliner Börsencourier

1. Es begegnen uns wohl häufig recht drollige Einfälle, recht witzige Pointen, aber sonderlich reich an komischer Ausbeute erschien das Werk doch eben nicht.

2. Wenn zwei erprobte Meister der Lustspieltechnik sich zu einer Komödie verbinden, dann kann es natürlich nicht fehlen, daß geschickt herbeigeführte Situationen, witzige Einfälle, überraschende Wendungen die Hörerschaft ergötzen. Vielleicht hat das Zusammenarbeiten zweier Autoren es aber auch bewirkt, daß insbesondere der zweite Akt einige empfindliche Längen hat, Stellen, während deren eine sichtliche Ermüdung aufkam, und daß auch im dritten Akt die Lösung ein langsames Tempo anschlägt.

Berliner Lokalanzeiger

1. In dem löblichen Bestreben, dem Publikum möglichst viel zu bieten, packen die Verfasser Effekt auf Effekt und lassen sich zu Uebertreibungen verleiten, die selbst einem Schwank, soweit er ernsthafte Leute belustigen soll, nicht erlaubt sind Das tritt besonders in dem heißen Bemühen, wirksame Aktschlüsse zu erzielen, grell hervor.

2. Das neue Lustspiel der von so außergewöhnlichem Bühnenglück begünstigten Autoren ist eine recht sorglos hingeworfene Arbeit, die nachdrücklich beweist, wie das Glück verwöhnt und leicht errungene Erfolge zu leichtfertigem Schaffen verführen.

Tägliche Rundschau

1. Worte versagen fast, um den Stumpfsinn und die Unver—zagtheit dieses ‚Lustspiels‘ zu schildern.

2. Selbst wenn in dem Stücke etwas vorginge, das sich lohnte, erwähnt zu werden, so würde noch die Art, in der es ‚gestaltet‘ ist, beweisen, daß hier nicht einmal ein ‚letzter Funke‘ von Blumenthal und Kadelburg gestoben ist.

Die Schaubühne

1. und 2. Vor den Stücken der einander so geistes- und mir teils so namens-, teils, ach, so blutsverwandten Herren Jacobson und Blumenthal ergeht es mir umgekehrt, wie es Robert Schumann vor Beethovens Symphonieen erging. Ihm gefiel diejenige immer am besten, die er gerade hörte. Mir gefällt dasjenige immer am besten, das ich gerade nicht höre.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lessen, Berlin W. 9

Die Schaubühne
24. Oktober 1907
III. Jahrgang Nummer 43

Vorfrühling/ von U. C. Woerner

Dieses Drama, das im Verlag von Bruno Cassirer in Berlin erscheint, behandelt einen jener verfrühten Befreiungsversuche im Deutschland von 1809. Die Führer der Verschwörung sind verhaftet und in Kassel, der Residenz König Jerômes, interniert. Juliette, die Frau eines der am meisten Bedrohten, sucht den ihr bekannten Gendarmerieobersten Schalch auf, um durch ihn die Fürsprache Johannes von Müllers zu erlangen. Der berühmte Historiker der Schweiz war bekanntlich, von Napoleons Komplimenten gefangen, in französische Dienste getreten und königlich westfälischer Staatsrat geworden. Er glaubte damit der besten Sache zu dienen. Die folgende, ziemlich in sich geschlossene Szene stellt dar, wie er verzweiflungsvoll seines Irrtums inne wird.

Vierter Akt

Großes, vornehm eingerichtetes Zimmer bei Johannes von Müller. Links zwei Fenster in tiefen Nischen, in der Mitte der Hinterwand weiße Flügeltür, in ein Vorzimmer führend, rechts Tür ins Schlafzimmer. Links, freistehend gegen das Fenster gerichtet, großer Schreibtisch; in der Mitte Tisch, mit Schriften bedeckt, einige Lehnsessel; rechts Sofa mit Stühlen. In der linken Ecke große Büste Napoleons mit Lorbeerkranz. — Die Frühlingssonne scheint ins Zimmer. — — — — — — — — — —

Dritter Auftritt

Juliette. Schalch.

Johannes von Müller tritt ein, auf den Arm des Dieners gestützt. Staatsratsuniform mit breiten Goldtressen, Stickerei und Orden. Mann von siebenundfünfzig Jahren. Mittelgröße, starker Körperbau, verfettet, der Oberkörper unverhältnismäßig breit und zusammengeschoben. Ungeschickte, schwerfällige Bewegungen. Die Stirn hoch gewölbt, der untere Teil des Gesichts etwas verkniffen und unbedeutend. Augen trüb und blutunterlaufen, Gesichtsfarbe stark gerötet, Haar grau, zurückgestrichen und nach unten eingerollt. Spricht mit stark schweizerischer Aussprache des Deutschen und des Französischen. Er ist sichtlich krank und läßt sich sogleich in einen der Lehnstühle am Tisch fallen.

Schalch (auf ihn zu): Johannes, ist dir was? — bist krank worden? — Hast noch nichts Rechtes zu dir genommen heut — (Winkt dem Diener)

Müller (wehrt mit der Hand ab): Nit — nit —

Schalch: Dein Cremortartari vielleicht?

Müller: Wasser, nur Wasser —! (Der Diener holt vom Schreibtisch Karaffe und Glas, schenkt ein und geht dann auf einen Wink Schalchs ab. Müller trinkt gierig)

Schalch (jammernd): Den ganzen Tag Wasser trinken, kann auch nichts wert sein.

Müller (deutet auf seine Brust): Da — immer das höllische Feuer — (Er sieht Juliette, die, als er hereinkam, zurücktrat und nun in einiger Entfernung verlegen steht, rafft sich sogleich zusammen, setzt sich auf und fragt Schalch) Ah — Besuch? (Grüßt sie)

Juliette (verneigt sich tief)

Schalch: Madame Haindorff — die Tochter von Nikolaus Vogt selig.

Müller (hebt die Hände leicht in die Höhe): Meines berühmten und verklärten Freundes?! (Versucht mühsam aufzustehen)

Schalch (wehrt eilig ab): Madame erlaubt schon —

Juliette (ist näher gekommen): Exzellenz, ich bitte dringend —

Müller (gibt ihr die Hand): Freut mich recht wohl. (Gerührt) Das waren andre Zeiten, die ich mit dem Herrn Vater verlebt . . . (Starrt einen Augenblick vor sich hin, dann den Kopf wieder hebend) Verzeihen Sie einem alten Mann! Die Natur vindiziert ihre Rechte . . . Ueberanstrengung —

Schalch: Wenn du nur etwas zur Stärkung —

Müller (schüttelt den Kopf): Uné attaque de nerfs — geht vorüber . . . (Zu Juliette) Kommen pour sûr in der Angelegenheit Ihres Herrn Gemahls, habe davon gehört.

Juliette: Ganz gehorsamst wollt ich Eure Exzellenz um dero Fürsprache gebeten haben.

Müller: Alexander Haindorff — ein sehr wertgeschätzter junger Kollege. Leider, die Herren Universitätslehrer — se mêlent de politique — man ist gegenwärtig besonderbar erbittert auf sie. Recht fürsichtig sein — bei den Verhören — nichts extrahieren lassen! (Er versinnt sich wieder, seufzt, spielt mit den Händen an seinem Rock. Peinliche Stille. Schalch schenkt das Glas wieder voll, Juliette wechselt einen Blick mit ihm, er zuckt mit bekümmerter Miene die Schultern. Endlich schaut Müller wieder auf) Schlimme Zeitläufte das, liebwerteste Madame.

Juliette: Wenn Eure Exzellenz gütigst —

Müller: Wenn ich helfen kann, ist es nicht nein, aber —

Juliette (sieht ihn angstvoll an)

Müller: Nun, du courage! (Zu Schalch) Wirst mir den Fall einläßlich darlegen nachher. (Zu Juliette) Dürfen uns, bedaure sehr, jetzt nicht versäumen — ein wichtiges Schriftstück muß um zwölf Uhr zu Handen des Königs sein.

Schalch: Madame ist so gut und kommt wieder.

Juliette (verneigt sich und will gehen)

Müller (sieht sie aufmerksam an; mit wirklicher Güte): Nun auch sehr unglücklich — ich verstehe ... Wollen Madame vielleicht lieber etwas warten?

Juliette: Wenn Eure Exzellenz erlauben.

Schalch: Eine kleine Erfrischung unterdessen — ein Schälchen Schokolade — (macht die Tür auf, spricht unter der Tür) Gleich hier können Sie ... (Juliette und Schalch ab)

Müller (läßt den Kopf auf die Brust sinken, hält die Augen geschlossen, stöhnt)

Schalch (kommt sogleich zurück, legt ihm von hinten den rechten Arm um den Hals): Lieb Hannesche! Ist dir arg schlecht?

Müller: Hab nit Chummer! War ja schon öfter nit z' weg, und habs noch immer ermacht.

Schalch: Wo bist gar so lang gewesen?

Müller: Erst bei ihm, (lacht kurz auf) der unerschrocknen Majestät — dann Konseil bis jetzt — ist ungrad gegangen — sind über alle Maßnahmen uneins, die Donnere! ... Setz dich! Von wegen einer Allokution bei der Cour ...

Schalch (setzt sich an den Schreibtisch, nimmt die Feder in die Hand)

Müller (rückt seinen Stuhl weiter zurück, so daß er bequem diktieren kann): Der Kopf ist m'r so wüst und schwer. (Stützt ihn in die Hand)

Schalch: Diktier deutsch und laß übersetzen.

Müller: Schwülstige Rodomontaden gingen welsch leichter, aber (lacht wieder kurz) herzlich und schlicht muß sein, für die guten hessischen Tröpfli einzuölen. O, du lieber Gott! (Kleine Pause. Er spielt, während er diktiert, mit den Händen an sich herum, versetzt die Füße, legt den Kopf bald auf die rechte, bald auf die linke Seite) „Kameraden und Freunde! Schändlich bin ich verraten worden von Männern, die eine Fülle von Wohltaten von mir empfangen haben. Nun will man mir auch die Treue von einigen unter Ihnen verdächtigen: Es widerstrebt meinem Gefühl, zu denken, daß Soldaten zugleich Verräter werden könnten." — Kommst mit?

Schalch: Nur zu! Schreib in Abbreviaturen.

Müller: „Sollte gleichwohl das Herz eines von Ihnen von Reue ergriffen sein, sich durch den Eid der Treue an mich gefesselt zu sehen, sollte einer auch nur wankelmütig sein, der möge gehen, möge sich meinen Feinden anschließen. (Unwillkürlich mit Pathos) Ich setze mein königliches Wort zum Pfande, daß niemand ihn daran hindern soll. Besser dünkt mich, mit offnen Feinden zu kämpfen, als argwöhnen zu müssen, meine königliche Person sei von Verrätern umgeben. Sonst habe ich nichts hinzuzufügen."

Schalch (dreht sich auf seinem Stuhl um, reibt sich die Hände): Bist und bleibst ein Genie! Punktum — Streusand drauf — und in die Augen! (Steht auf und schellt an einem Klingelzug)

Müller (hat wieder vor sich hingesehen): Die Königin ist heut nacht ganz heimlich fort.

Schalch: Madame Kathrinchen?! (Mäckert) Das geliebte Ehegespons ... Wohin?

Müller: Straßburg — harmloser Besuch bei der Kaiserin — de longue date verabredet —

Schalch (wie oben): Aha! hä — hä —

Müller: Suchens zu kaschieren, machst d'r aber keinen Begriff von der Angst und Aufregung und Meisterlosigkeit. (Der Diener tritt ein)

Schalch (gibt ihm das Papier): Kanzlei! (Zu Müller, während der Diener abgeht) Siehst so echauffiert aus —

Müller: Glaubs, glaubs.

Schalch (holt einen Fußschemel herbei): So sitzt besser, gelt? (Setzt sich wieder auf den Schreibtischstuhl, aber ins Zimmer hereinschauend) Noch was jetzt?

Müller (verneint — hat wieder vor sich hingesehen): Aber was meinst, wer der Hauptverräter ist, und an allem schuld?

Schalch (starrt ihn an)

Müller: Ja, schau ihn nur an — da sitzt er ...

Schalch (mit funkelnden Augen): Da soll doch gleich ... Wer hat die Insolenz gehabt —?

Müller (plötzlich heftig, ballt die Fäuste, mit Kopfbewegung gegen die Fenster): Der Züttl, der Nützmutz, der Schürzenjäger, der Unflat!

Schalch (wie angedonnert): Jerome!? Kann nicht dein Ernst sein!

Müller: Treibt mich kranken Mann aus dem Bett, nur um mir die schlimmsten Vorwürfe und gemeinsten Beschimpfungen ins Gesicht zu schleudern ... Gebärdet sich so hässig, tut ganz schreckhaft wild und wüst ...

Schalch (steht wieder am Tisch): Aber erklär mir nur —

Müller: Von den Universitäten gehts aus nach ihrer Meinung — ich bin der Generaldirekteur des öffentlichen Unterrichts — ich habe die Augen zugedrückt, die Frechheit mit geheimem Wohlgefallen unterstützt. (Er atmet stoßweise)

Schalch: Hast dich doch tüchtig gewehrt — hast doch —

Müller: Schon, schon. Hälte mich des Kaisers Willen und Befehl immer wohl geachtet und mich aufgerieben in meinem Amte — ma santé décline de jour en jour — sagt ich — und zum Dank beargauge er mich und begehre, mich zum Schelmen zu machen ... Aber bald besaß ich mich auch nicht mehr, kam mir das Augenwasser.

Schalch: Der Erzlump, der! ... Advokatensohn und baltimorer Tuchhändler!

Müller: Hab heut die Notüre wohl merken mögen. Spucken und speien in der bösen Stunde ihre ordinäre Rasse heraus ... Hättest ihn sehen sollen, kopiert den Kaiser, das Bürschli ... Die Hände auf dem Rücken und steif — und die gleiche Kopfhaltung — fast hätt michs gelächert. — Immer zu! Das ist — (klopft auf den Tisch) mein letzter Tag in westfälischen Diensten ... Morgen werf ich ihm meinen Staatsrats-

mantel und ſpaniſchen Hut vor die Füße und meine Narrenkappe mit Wolluſt nach.

Schalch (erſchrocken): Wirſt geſcheit ſein! Das meldet man dem Talleyrand, der beſorgts dem Bruder Luſtik.

Müller: In der Aufregung — hab wohl ſo ein biſſl an mir herumgefingerlet — ſogar darüber hat er mich ausgeführt: ich ſolle mich im Konſeil ihm nicht mehr gegenüberſetzen — das irrt ihn — meine ſtändige Unruhe. Den Majeſtäten von Oeſterreich und Preußen war ich nit zu ſchlecht. (Sieht wieder vor ſich nieder)

Schalch: Wirſt ſehen — der lenkt ein — muß ihm mehr dran liegen als dir. —

Müller: Wohl — wohl. Sollte mir lieb ſein für das Fraueli. — (Kopfbewegung gegen die Türe) Mußt wiſſen, auch dieſe Sache könnt leicht eine üble Wendung nehmen.

Schalch: Hab ich in der Hand.

Müller: Nit haſt. Ein Kurier iſt an den Kaiſer abgeſchickt.

Schalch (erſchrocken und zornig): Was Teufel nochmal! Vor einer Stunde ſagt mein Chef: „Die Hauptſache iſt, daß der Kaiſer nichts erfährt, eh nicht alle beſtraft ſind oder begnadigt" —

Müller: Vor einer Stund? Um ſieben Uhr früh iſt der Kurier fort . . . Merkſt ſonſt was? . . . Iſt d'r verſprochen, und der Bongars wirds! . . . Wird nachher um zwölf Uhr zum Brigadegeneral ernannt.

Schalch (betroffen): Weißts gewiß?

Müller (nickt und lacht bitter): Darf dich hell nit wundern! Haſts gemacht wie ich, haſt dich wie ein Hund geplagt —

Schalch (ausbrechend): Der geſchniegelte Kamerad hat auf der faulen Haut gelegen — die ganze Zeit. (Stößt ſich mit dem Zeigefinger vor die Bruſt) Ich habs zuerſt aufgeſtöbert: wär ich nicht geweſen, ſäßen jetzt die Franzen im Kaſtell — zuſamt der majesté!

Müller (ruhig): Und machſt Landsleute unglücklich, die Fremden vor der eigenen Nachläſſigkeit zu ſchützen.

Schalch: Soll ich Jäger ſein und nicht ſchießen dürfen? Haſt mir ja ſelbſt herein verholfen.

Müller: Hätt nie gedacht, es würd eine Hetzjagd auf Patrioten draus. Hab das heſſiſche und preußiſche Volk nit viel gekannt. Sind aber, weiß Gott, keine Rheinbündler.

Schalch (geht zwiſchen Tiſch und Schreibtiſch auf und ab): Du haſt oft ſelbſt geſagt: mußt Hammer oder Amboß ſein —

Müller (nickt): Gäb jetzt gern meinen gebeugten Rücken her . . . Haſt die Haller ſelbſt verhaftet?

Schalch (bleibt ſtehen): Ja.

Müller: Dann — was iſt mit dem Fraueli? Der Mann will ſich ſcheiden laſſen, haſt mir erzählt?

Schalch: Ja.

Müller: Hast sie vorhin angesehen — (sucht nach dem Ausdruck) so — so — hat mir nicht gefallen.

Schalch: Was willst? Ich heirat sie ja, wenn sie mich nimmt.

Müller (hebt den Zeigefinger): Philipp!

Schalch (heftig, streckt den Hals vor): In dem Fall ist der Mann der Schuft, nicht ich. Hat sie infam behandelt.

Müller (schüttelt den Kopf): Und kommt doch, zu bitten für ihn. Hat ein lieblich Wesen — halte sie streng ab, wenn sie mit einer Bittschrift zum König will.

Schalch: Was nur denkst?! Das überläßt man dem alten Adel, die eigenen Weiber und Töchter beizutreiben.

Müller (mild): C'est la minorité. (Sieht ein wenig vor sich hin) Hab heut Nacht von der Königin Luise geträumt — immer sah sie mich an, so weh und vorwurfsvoll — und konnte doch nicht zu ihr — war was dazwischen . . . (Mit großem Schmerz, legt den Kopf auf die Seite) Hat mir ein so innig Vertrauen geschenkt — und ich habs getäuscht — bin sogleich zu ihrem Todfeind Napoleon übergegangen, qui a vomi des injures et des infamies contre elle.

Schalch (bleibt stehen): Ist denn heut allgemeiner Buß- und Bettag?! Erst die Madame Haindorff — jetzt du . . . Ist ja rein zum aus der Haut fahren . . .

Müller (mit schmerzlicher Ironie): Das hab ich schon zu oft getan — weißt. (Zählt an den Fingern) Erstlich aus der derb-republikanischen in die vornehm-churmainzische; dann in die monarchisch-österreichische; dann wieder in die protestantisch-schlicht-preußische, und nun zuletzt in die schlechteste, in die eines welschen homme d'État. (Aufgeregt) Weißt, wo mein Charakter bei dem vielen Wechseln geblieben ist? — Such ihn!

Schalch (am Fenster stehend): Hättest in Preußen mit hungern wollen?

Müller (immer aufgeregter): Für wen hab ich erworben? Für den Bauch. Ausländische Delikatessen, schwere Weine —

Schalch: Hast auch fürstliche Almosen gegeben.

Müller: Das plaghafte Gewissen in etwas zu beschwichtigen . . . Arm bleiben, das Brot der Verbannung essen am Tisch der erhabenen Duldnerin, wär mir wohl ein edles Los gewesen! . . . Machst m'r schwindlig.

Schalch (setzt sich wieder auf den Schreibtischstuhl)

Müller (hat wieder ein wenig vor sich hingesehen): Fabius Cunctator ist der Hohenzoller, ja, und grausam mißtrauisch. Aber wenn er dich einmal erfahren hat, so kannst dich seiner trösten.

Schalch: So?! — Wie sein nommé Stein! Mit Schimpf und Schande fortgejagt werden!

Müller: Steht doch vom Krankenbett auf, kommt zurück dem ersten Rufe seines Herrn! Alles Bösen Eckstein, alles Guten Grundstein, deutscher Ehre Schlußstein, hat einer gesagt. Und der Stein war mir nit gut genug, hab meinen Glauben seitdem auf einen faulen Stock abgestellt!

Schalch: Jesses, Jesses! (Reckt den Hals vor) Hast doch da droben auch genug Outragen einstecken müssen — bei dene Herrn Preußen.

Müller: Wills nicht leugnen, hat mich oft gemüht, ihre schroffe Art . . . (Mit wehmütigem Lächeln) „He ume nit grad so prüßisch," pflegte schon mein Vater selig zu vermahnen. Aber daneben, sie halten an und aus, sind sittlich, achten sich Gottes Wort, haben das Bösscheinen und Gutmeinen — die Franzosen just das Konträre.

Schalch (stampft mit dem Fuß auf): On ne s'allie pas à un cadavre —.

Müller: Preußens Unglück ist noch nicht die letzte Entscheidung, glaubs nit. Das Unglück wird sie zur Unität erziehen —

Schalch: Die Deutschen und Unität!

Müller: Wie ich drüben zum Portal hinausging, fuhr ein Wagen mit Blessierten vorbei, bös zugerichtet, ihre — Waffen, die Knüttel und Sensen hintenauf. Brachten doch zum Tort, grad vorm Schloß, ihrem alten Kurfürsten ein Vivat nach dem andern aus. (Wischt sich über die Augen)

Schalch: Der! Der war ja der richtige Landesvater!

Müller (schüttelt den Kopf): Die Hand des Fremden kann nur abschaffen, nicht heilen. Das lehrt die Geschichte . . . Bekomme auch anonyme Briefe — da schau. (Zieht sie aus der Tasche, schiebt sie Schalch hin)

Schalch (macht ärgerlich abwehrende Bewegung)

Müller: Nur aus meinen Werken abgeschrieben, kein Wort zugesetzt. Da — aus der schweizer Geschichte (Liest mit bewegter Stimme und Nachdruck): „Gesetzmäßige Regenten sind heilig, daß aber der Unterdrücker gar nichts zu fürchten haben solle, ist weder nötig noch gut" . . . (Wiederholt) Weder nötig — noch gut. (Legt plötzlich den Kopf auf den Tisch und weint bitterlich; — abgebrochen) Was muß das für ein Mensch sein, dem man als Schimpf zuschicken kann, was man einst in begeisterter Stunde mit seinem Herzblut geschrieben.

Schalch (nimmt erschrocken seine Hand): Bist halt krank und aufgeregt heut! Komm und leg dich ein wenig auf den Sofa.

Müller: Ja. (Steht auf, Schalch unterstützt ihn — Müller spricht gehend) Aber das Fraueli will ich vorher noch anhören.

Schalch: Mußt dich erst beruhigen. (Stopft ihm Kissen unter) Himmlischer Vater! (Befühlt ihm Gesicht und Hände) Ja, ja! Glühst ja, glühst!

Müller (in halb liegender, halb sitzender Stellung; mit schwacher Stimme): Im Gemüt sitzts — ist nit von heut nur . . . (Schließt die Augen)

Schalch (setzt sich ganz unten aufs Sofa; nachdenklich, die Hand am Kinn): Jetzt rat ich dir selbst, nimm deine Entlassung. Kannsts nimmer leisten. Dann tut mans dem Kronprinzen von Bayern zu wissen —

Müller (öffnet die Augen wieder — mit Emphase): Ludwig! der wahrhaft teutsche Mann!

Schalch: Soll dich nach München rufen — Universität — Archiv — als Historiograph —

Müller (plötzlich wieder aufgeregt — schnell): Wieder in die stille Gelehrtenstube zurückkehren, wieder tun, wozu ich mich allein schicke! (Spricht, als ob er eine Rede hielte) Hat den Sohn der Musen aber gelüstet, weil er Ingenium und Wohlredenheit besaß, sich in die Händel der Großen zu mischen, mitzuregieren das Weltspiel. Jedoch, wie spricht Voltaire? — Ce n'est pas le génie supérieur qui fait les hommes d'État, c'est le caractère . . . (Leise, kindlich im Tone) Meinst wirklich? — der Kronprinz? — berät mich jetztunder grad über die zu erbauende Walhalla — meinst wirklich, ich könnt durch ihn wieder zu Ehr und Ansehn kommen?

Schalch: Wie nur redest! Der Artikel ist dir nie ausgegangen. Denk an Wolf, Schleiermacher, Goethe!

Müller: Hat ein groß warm Herz, Goethe. Wollte auch das vergangene Verdienst anerkannt sehen und dem alten armen Elisäus die wilden romantischen Buben verjagen, die da sprachen: da, da, recht zu auf ihn!

Schalch: Was — was?! Ist Kosmopolit, denkt wie wir.

Müller: Goethe? Hat er sich an Napoleon verloren? Ging aus der Audienz fort, wie er kam, stark, aufrecht, herrlich. (Schlägt die Hände vors Gesicht) Und ich fiel, fiel wie ein Mädchen über ein paar kaiserliche Schmeicheleien. (Immer aufgeregter) Kajoliert mir und admiriert mich, macht mich vor mir selbst so groß, daß ich nur noch tief gebückt wieder zur Türe hinaus kann . . . (Steht plötzlich auf, wie delirierend) Mit seinen kurzen, harten Händen hat er meinen Willen geknetet wie weiches Wachs —

Schalch (versucht ihn niederzudrücken): Johannes!

Müller (schüttelt ihn ab — wendet sich gegen die Büste Napoleons): Hab ihm meinen guten Namen geliehen zum schlechten Werk! Hab die Geister verwirrt und dich genannt: den Finger Gottes, ein Stück Providenz, l'homme du destin, l'homme du prodige! . . .

Schalch (läuft zum Glockenzug und schellt)

Müller: Der entmenschte Egoismus, der unersättliche Ehrgeiz — das schamlos um sich greifende, nur sich selbst wollende Ich! . . . Wir haben alle einen Napoleon in uns — im Blut — heraus mit ihm! (Reißt seinen Rock auf) Dagegen gesetzt das sich selbstwissende Ich — spricht der wackere Fichte — die Idee mit dem Logos vereint . . . (Sinkt zurück)

Schalch (hält ihn an den Händen): Komm zu dir — Hannes!

Müller (in natürlichem Tone): Nun ist das Schlimmste zu gewärtigen — nun muß ich sterben.

Schalch (die dicken Tränen rollen ihm herunter): Wirst mir doch das nicht antun — hab dich wie gern — mein Einziges auf der Welt.

Müller (ganz erschöpft): Gutes Narrli.

(Der Diener tritt ein)

Schalch: Schick er zum Doktor — und der Portier soll kommen.

Müller (wie er den Diener sieht): Madame, wo ist Madame? — Will sie sehen — sehn! (Der Diener geht an die Flügeltüre und winkt)

Schalch (heftig abwehrend): Nein, nicht!

Juliette (erscheint unter der Türe mit erschrockenem Gesicht. — Diener ab)

Müller (wieder mit erhobener Stimme): Sagen Sie Ihrem Manne: die sittliche Weltordnung besteht — seine Ideale werden siegen! — Die Patrioten sollen leiden und ausdauern und sterben, wenns muß sein! Dulce et decorum est pro patria mori . . . In mir liegt der gesinnungslose Renegat am Boden — zerschmissen zu Scherben — vernichtet! . . . Luft! — Luft!

Schalch (halblaut): Fenster auf!

Juliette (öffnet; der Wind bläst herein, bläht die Vorhänge)

Müller (sich wieder aufrichtend, mit größtem Pathos): Und ein Frühlingssturm wird brausen über die Lande und die Völker aufschütteln und die Spreu vom Weizen auslesen! . . . Es ist aufgekommen ein frecher und tückischer König — durch seine List ist ihm der Betrug geraten — aber er wird zerbrochen werden ohne Hand.

(Der Diener kommt mit dem Portier, einem großen, starken Manne. Schalch richtet mit Hilfe des Portiers Müller vorsichtig auf, der Diener öffnet die Schlafzimmertür)

Müller: Tut weh, tut weh —

Schalch: Nur die paar Schritte, Johannes.

Müller (nachdem er ein paar Schritte gegangen, reißt er sich die Orden ab und wirft sie auf den Boden): Da! da! quelle honte, quelle honte! — Lieber den Kreuzer mangeln und dem heiligen Almosen nach, d's Land auf, d's Land ab, als noch länger —

Schalch: Komm, komm —! (Wie sie schon fast an der Türe rechts sind, wirft ein Windstoß die Mitteltüre auf)

Müller (bleibt stehen, wendet sich um, breitet die Arme aus): Das Schicksal tritt ein! Erbarmen! Herr, Herre Gott! Erbarmen!

(Vorhang)

Mein Tag/Von Alfred Richard Meyer

Daß meiner eine Heimat wartet,
Will ich als trüben Trost nicht wissen.
Nur Deiner Hände weicher Segen,
Der über meiner Nacht gelegen,
Soll meine müden Augen küssen.

Mein Wille löschte früh die Flamme
Des Heimatherdes, und ich lachte.
Ich fühlte eine Mutter weinen.
Mein Mund war kalt. Ich kenne keinen,
Der mir ein Feuer matt entfachte.

Salten und Shakeſpeare

Felix Saltens Einakter haben mehr gemein als ihren Obertitel: ‚Vom andern Ufer‘, und als die Inhalte und Stimmungen, die dieſer Titel uns verſpricht. Die ‚Helden‘ der drei Akte könnten, nach Geſchick und Weſen, Brüder ſein. Es ſieht aus, als habe Salten ein beſtimmter Typus vorgeſchwebt, den er in drei verſchiedenen Lebensaltern und in drei verſchiedenen Geſellſchaftsſchichten abgewandelt hat. Ob Zwanziger oder Dreißiger oder Vierziger, ob Kellner oder Freiherr oder Privatier: immer iſts ein Mann, der von der Unvernunft des Daſeins oder von der Gemeinheit ſeiner Zeitgenoſſen äußerlich bezwungen und innerlich nicht angetaſtet wird. Seht, wir Wilden ſind doch beſſere Menſchen! dürfte der Zyklus mit dem gleichen Rechte heißen. Daß im Lauf des Abends der Ausruferton dieſer Selbſtanzeige immer ſchwächer und ihre ſachliche Glaubhaftigkeit langſam ſtärker geworden iſt, das hat dem literariſchen Eindruck des Zyklus nur genützt und ſeiner Theaterwirkung trotzdem nicht geſchadet.

„Ich bin nicht dazu geboren, auf den Knieen zu liegen, denn es iſt Stoff in mir, Charakter, und habe ich nur erſt den erſten Zweig erreicht, dann ſollen Sie mich klettern ſehen! Ich bin heute Bedienter, aber nächſtes Jahr bin ich Proprietär, in zehn Jahren Rentier, und dann reiſe ich nach Rumänien, laſſe mich dekorieren und kann als Graf enden.“ So ſpricht Strindbergs Jean. Salten nennt dieſen Jean Joſef und ſchildert, unter dem Titel: ‚Der Graf‘, ſeine zweite Etappe: wie er eine Gräfin mehr (oder weniger) als verführt, nämlich geheiratet hat; und wie er zwar nicht als Graf endet, aber wie ſein Grafentum endet. Es gibt eine Entlarvung und die Vorgeſchichte der Verlarvung. Hätte Salten dramatiſche Phantaſie, ſo wäre es ihm kaum ſchwer gefallen, den unentbehrlichen Bericht über die Vorgeſchichte in Handlung und Charakteriſtik zugleich umzuſetzen. Hier wird im Anfang allerlei dafür getan, daß der Erfolg des Kellners in dieſem Grafenhaus der Dummheit und des Leichtſinns nicht ganz unmöglich ſcheint. Auf die notdürftigſte Expoſition folgt ohne Uebergang die Kataſtrophe. Wir hören, daß gleich die Polizei den Kellner holen wird. Er hat noch zehn Minuten Zeit. In dieſen zehn Minuten müßte jede Silbe dazu dienen, die Seelen der Beteiligten uns nah zu bringen und die Begebniſſe zu fördern. Statt deſſen ſtehen Handlung und Charakteriſtik ſtill. Der Kellner Joſef Müller hält einen langen Monolog, dem durch bedeutungsloſe Zwiſchenrufe das Odium eines Monologs genommen wird, und begeht darin die beiden Fehler: ſich ſelber zu beſpiegeln, ohne irgendwen von ſeinem angeborenen Ariſtokratentum zu überzeugen, und den gebürtigen Ariſtokraten ihre Trottelhaftigkeit in Tönen vorzurücken, deren Stärke gegen den Sprecher oder beſſer: Rufer

zeugt. Umgekehrt wärs etwas wert: wenn nämlich von dem Wesensadel und der Geisteskraft dieser Aristokraten auf die Lebenstüchtigkeit des Manns geschlossen werden dürfte, dem sie ins Garn gelaufen sind. Daß Kleider im Grunde keine Leute machen, trotzdem von einem Sprichwort gern das Gegenteil behauptet wird, war selbst vor dem Sudermannschen Trast für niemanden ganz neu. Es ist schon Saltens siegreiche Feuilletonistensuada nötig, um mit solcher Entdeckung einen Akt zu füllen.

‚Der Ernst des Lebens' hat zum mindesten den Vorzug, ein richtiger Dialog zu sein. Hier ist der Bürger der Plebejer und der Aristokrat auch innerlich ein Edelmann. Er heißt Stephan von Sala, nennt sich aber, um nicht mit seinem ältern Schnitzlerischen Vetter verwechselt zu werden, viel weniger klangschön: Hugo von Neustift. Der kranke Sala untersucht sich selbst und entdeckt, daß er nicht mehr zu retten ist. Das gibt Gelegenheit zu den empfindsamsten Betrachtungen über das Leben und den Tod. Hugo wird untersucht und muß erfahren, daß er in spätestens sechs Monden sterben wird. Das gibt Gelegenheit zu einem Redekampf zwischen ihm und dem recht unwahrscheinlich rohen Arzt, ein Wortgefecht, in dessen Hitze Schnitzlers ‚letzte Masken' von dem einen wie von dem andern Angesicht herunterfallen. Das Unglück will, daß beide uns nicht übermäßig interessieren. Sie sind zu billig kontrastiert. Wenn sie blos Zungenschlachten schlügen, wäre unser Anteil schnell erschöpft. Ein Schießgewehr hält uns effektvoller in Atem. Der schlanke Dandy, den der nahe Abschied von der süßen, freundlichen Gewohnheit nicht gerade heiter stimmt, will den fetten Bürger mit dem Revolver zwingen, ihm beispielgebend die sittliche Kraft zu demonstrieren, die der Arzt im Angesicht des Todes zu bewähren sich anheischig gemacht hat. Wer bezweifelt einen Augenblick, daß sich der Rohling auch als Renommist erweisen wird? Wen überraschts, daß Hugo von Sala, von solcher Feigheit angewidert, das Schießgewehr unangebraucht beiseite wirft und zu der Ehrlichkeit der eigenen Todesfurcht die Großmut der Verzeihung fügt? Man streiche dieses Schießgewehr und sehe zu, was übrig bleibt.

Es ist das Hauptverdienst der ‚Auferstehung', daß sie ohne dergleichen Requisiten auszukommen weiß. Hier gewinnt Saltens durchgehende Lieblingsfigur allmählich Menschenähnlichkeit auf jene gute indirekte Weise, daß Freund und Freundin, Kind, Frau und ihr Geliebter unverhohlen ihre schäbige Gesinnung äußern. Je kleiner diese alle werden, desto leichter hat es Konstantin Trübner, Humor und Ueberlegenheit zu lernen. Sie können's nicht verwinden, daß er sich angeschickt hat, ihnen wegzusterben, und dann unversehens doch gesund geworden ist. Ihre Pläne sind aufs empfindlichste gestört. Einer, der gewissenhaft genug gewesen ist, sich auf dem Sterbebett mit einem Mädchen trauen zu lassen, dem er vor zwölf langen Jahren

ein Kind gemacht hat, ists auch dem spätern und treuern Liebhaber des Mädchens schuldig, es mit der verheißenen Pünktlichkeit zur Witwe und damit für Herrn Leopold Schenk endgültig heiratsfähig zu machen. (Wenn das Mädchen Else Lehmann heißt, versteht man weder von Herrn Trübner, daß er sie je verlassen konnte, noch von Herrn Schenk, daß er erst ihrer Witwenschaft bedarf, um sie sich dauernd zu verbinden.) Konstantin sieht denn auch lachend ein, daß er sich inkorrekt benommen hat, läßt sich von seinen Hinterbliebenen bei lebendigem Leib beerben und wird irgendwo ein neues Dasein anfangen. Ihr glaubt es nicht? Ihr meint, daß Konstantins Entschluß, sich gleichsam lebendig zu begraben, weniger ihm selbst als seinem pointenfreudigen Verfasser entspringe? Das wäre freilich schlimm und gegen die Lebensechtheit und den Kunstwert der Saltenschen Dramatik ein neuer triftiger Einwand, der ganz auf der Linie aller andern Einwände läge.

Diesen Dramen fehlt jeder Ueberschuß. Sie sind wie mit dem Lineal gezogen und weichen keinen Finger breit vom geraden Wege ab. Von Schnitzlers Dramen hat irgendwer gesagt: sie seien Organismen, denen man das Skelett genommen und nur die Weichteile und Nerven gelassen habe. Bei Salten ist es umgekehrt. In seinen kleinen Stücken herrscht die peinlichste Ordnungsliebe. Wie sehr wünschte man, von einem dieser vielen Menschen auch nur einmal ein Wort zu hören, das ihm nicht vom wohlbedachten Plan des Autors zugewiesen wäre. Wie sehr sehnt man sich nach einem Hauch von Problematik, einer Spur Metaphysik, nach einem bischen Dämmerung. Derlei läßt Saltens Intellekt nicht zu. Alles ist klar, kühl, kurz und möglichst richtig. Man denke, zu welcher Kühnheit Josef Müllers Hochstaplertum, zu welcher Wildheit das Duell zwischem Arzt und Krankem, zu welch menschenfeindlicher Bosheit die Auferstehung eines Totgehofften den Anlaß geben könnte. Salten bleibt maßvoll bis zum Uebermaß. Er geht mit allen dichterischen Elementen so sparsam um, daß er den Dramen sogar eine Atmosphäre vorenthält. Der Bühnenwirksamkeit tun solche Mängel selbstverständlich keinen Abbruch. Die Stücke sind im Theatersinne virtuos geführt. Sie haben Laune, Witz, ja Charme. Sie sind beweglich, abwechslungsreich und durch und durch geschmackvoll. Ihre Sprache ist schlank, präzis und blitzend sauber. Die Figuren sind so sicher hingesetzt, daß große Schauspieler sich und uns ein Fest damit bereiten können. Im Lessingtheater tut es, vor allen andern, Bassermann, der hier wieder einmal das ganze Spektrum seiner Kunst mit zündender Komödenfreude spielen läßt.

Am nächsten Abend begann die Enttäuschung, die uns Reinhardts ‚Was ihr wollt' bereitet hat, gleich mit dem ersten Satz. „Wenn die Musik der

Liebe Nahrung ist, gebt volles Maß!" Das wurde nicht gesprochen. Man entdeckte schnell genug, daß der gute alte Schlegel, den wir alle auswendig wissen, durch einen schlechten jungen Rudolf Alexander Schröder verstoßen war, den niemand je behalten wird. Man ward verstimmt, weil man die Absicht der Regie witterte, um jeden Preis apart zu sein. Es kommt aber, sagt Hebbel einmal ungefähr, in der Kunst nicht darauf an, das elfte Gebot zu erfinden, sondern die zehn Gebote zu erfüllen. Wenn schon nicht die schwächere neue Uebersetzung, so ist sicherlich die sichtbare Drehbühne als das elfte Gebot aufzufassen, das Reinhardt diesmal erfinden zu müssen geglaubt hat. Er hat für meinen Geschmack nie eine unglückseligere Idee gehabt. Der Vorhang fällt nur nach den Aktschlüssen. Zwischen den einzelnen kurzen Szenen jedes Aktes senkt sich ein Gazeschleier, hinter dem man die Drehbühne auf der Wanderung sieht. Die nächste Dekoration steht nun aber nicht auf dem Nachbarfeld. Auf diesem Nachbarfeld spielt gewöhnlich, im ganzen oder halben Dunkel, irgend eine Szene, die gar nicht auf die offene Bühne kommt. Mägde tanzen, Knechte kneipen, Fackelträger huschen. Es sind Fastnächte, und wir sollen offenbar den Eindruck haben, daß in dieser Zeit die Tollheit keinen Augenblick ermattet. Die Drehbühne wandert also zur weitern Verstärkung unsrer Illusion, als ob die moderne Theaterkunst nicht schon längst alles täte, unser bischen Phantasie ganz lahmzulegen. Leider wandert sie daneben auch zur völligen Zerstörung unsrer Illusion. Zwischen den großen Feldern gibt es kleinere Ausschnitte. Sie dienen gleichsam als Schauspielergarderoben. Da wartet Malvolio schläfrig auf sein Stichwort, oder er legt die närrische Vermummung an, in der er Olivias Herze zu berücken hofft. Nein, es ist kein guter Einfall. Er wirkt nacheinander befremdend, reizvoll, langweilig, peinigend, lähmend, unerträglich. Es bleibt eine shakespearefremde und kunstfeindliche Grimasse. Es ist für die schwerloseste Komödie ein Ballast, unter dem sie ächzt und stöhnt. ‚Was ihr wollt' ist wahrscheinlich das gewaltigste Stück Arbeit, das Reinhardt je geleistet hat. Aber eben: ein Stück Arbeit. Es riecht manchmal so intensiv nach Schweiß, daß der zarte Duft dieser Lieblichkeit und dieser Schwermut nicht mehr durchdringen kann. Dabei duftet es kaum irgendwo bei Shakespeare herrlicher. In die Rüpelei wie in die Phantasei spielt die Natur hinein. Ehe plumpe, närrische, durchschnittliche und seelenvolle Menschen sich gegeneinander abheben, ist also die Umwelt, ist der Hintergrund zu schaffen, von dem sie sich in ihrer Gesamtheit abheben. Auch darin war Reinhardt diesmal nicht so glücklich wie meistens sonst. In Innenräumen schien er sich behaglicher zu fühlen als im Freien. Orsinos melancholisches, Olivias lichtes Zelt, sowie der dunkle Kneipraum der lustigen Gesellen: das stand

auf der Höhe. Aber als sonnenheller Garten diente ein steif-symmetrisches, weiß-grünes Bühnenbild, in dem die [wichtigsten und schönsten Szenen malerisch gefroren und schauspielerisch zersplitterten.

Das ist, neben der unmotivierten Neuerungssucht, der andre Fehler dieser Vorstellung: sie hat keinen großen Zug. Kleinigkeiten machen sich ungebührlich breit. Einzelheiten drängen sich selbständig vor. Manche Szene wird von den Kostümen beherrscht, weil ihre Träger uns nicht im geringsten fesseln. Dabei ist keine Frage, daß die Kostüme beinahe alle wahrhaft köstlich sind und zweifellos ein unschätzbarer Stimmungsfaktor wären, wenn ihnen außerordentliche Schauspielkunst verstattete, bescheiden zu begleiten. Es ist ein Kreuz. Reinhardt gibt ‚Romeo und Julia' ohne Romeo und Julia. Er gibt den [‚Prinzen von Homburg'] ohne den Prinzen von Homburg. Er gibt ‚Was ihr wollt' mit einem prachtvollen Mantel des Malvolio. Ich sehe nichts als einen purpurfarbenen Mantel. Wem denn, in aller Welt, soll das genügen? Malvolio selbst ist jeder echten Tragik wie jeder großen Komik bar. Herr Schildkraut hascht mit aufgemalten Fratzen und mitleidswürdiger Anstrengung nach einem Lachen. Um ihn herum könnte es wirklich lustig sein, wenn nicht eine mehr sinnenfreudige als geistige Regie dem edlen Paare Bleichenwang und Rülp gar zuviel Spielraum ließe. Diese Späße sind ja doch zum Teil total veraltet und nur noch in Abbreviaturen zu genießen. Es ist kein Einwand gegen den wuchtig-saftigen Herrn Diegelmann und gegen den drastisch-dürren Herrn Hans Waßmann, sondern ein Einwand teils gegen Shakespeare und teils gegen Reinhardt, daß hier die Hälfte doppelt wirksam wäre. Bald fehlt uns der Wein, bald fehlt uns der Becher. Denn wiederum, wo Shakspeare und Reinhardt unangreifbar sind, läßt sie die Schauspielkunst im Stich. Frau Wangel wäre nicht einmal zu alt für die Maria, der ja durchaus eine Art von Liebe zu dem massiven Ritter Rülp angesonnen werden kann. Aber ihr Humor ist hier forziert, [und ihr Lachen steckt kaum jemand an. Herr Moissi hat wenigstens für den gänzlich mangelnden Humor, eine ergreifend bittere Schmerzenskraft des Unbehausten und eine wehmütige Gesangskunst einzusetzen. Man sieht, es reicht nicht hin und reicht nicht her. Orsino ist ein verzärtelter Aesthet. Herr Beregi aus Budapest ist, wenn nicht alles trügt, ein ausgeprägter Männerspieler. Die weitaus reinste Wirkung geht von den beiden Frauen aus. Der bloße Anblick der Köpfe, der Gestalten und der Kleider ist ein Genuß. Olivia Heims ist sanft, Viola Höflich herb. Ein Duo dieses herben Soprans und dieses sanften Alts ist voll von der Musik, die Shakespeare als Grundmelodie seiner Komödie im Ohr geklungen hat, und die Reinhardt leider allzu häufig dem lästigen Lärm seiner Drehbühne aufgeopfert hat.

Das wahre Geſicht/ von Leonhard Adelt

Max Halbes Drama ‚Das wahre Geſicht' hat fünf Akte und ein Vorſpiel. Das Vorſpiel ließ man — unbeſchadet des Zuſammenhangs — bei der viereinhalbſtündigen Erſtaufführung am Deutſchen Schauſpielhaus zu Hamburg weg, und jetzt hat ſich der Dichter, nach dem Mißerfolg des Abends, zu ſtarken Strichen in den beiden letzten Aufzügen entſchloſſen. Ich habe das gekürzte Drama noch nicht zu Geſicht bekommen, ich glaube ohne weiteres der Verſicherung, daß die Striche die theatraliſche Wirkung der Schlußakte retten, aber ich halte es für ausgeſchloſſen, daß eine eilige Korrektur das entgleiſte Ganze in dramatiſche Bahnen zurückleitet.

Intenſive Erlebniſſe, wie ſie ſich in ‚Frau Sorge' oder in der ‚Jugend' niedergeſchlagen haben, wiederholen ſich nicht. Wer nicht, gleich Goethe, ſeine Entwicklung in immer neuen Intenſivitäten wirkſam macht, verarmt künſtleriſch und läuft vor ſich ſelbſt Gefahr, mit dem Abklatſch jenes erſten Niederſchlags neue Stadien vorzutäuſchen. Die Dichter der ‚Frau Sorge' und der ‚Jugend' gehören zu denen, die nicht mehr erleben. Halbes jüngſtes Drama ‚Das wahre Geſicht' ſtrebt ſeinem ideellen Weſen von zwei weſensverſchiedenen Ausgängen zu: von der Hiſtorie und von der philoſophiſchen Abſtraktion aus. Weder Hiſtorie noch Philoſophie ſind an ſich dichteriſches Erlebnis, aber ſie ſind Formen, in denen es zu ſich kommen kann. Max Halbe hat alſo zwei Formen bei der Hand, hat die Autoſuggeſtion eines Erlebniſſes und bildet ſich nun alles Ernſtes ein: eine Illuſion, in zwei Realitäten gegoſſen, ergebe eine dramatiſche Einheit.

Es iſt zu beweiſen, daß dieſem Drama die Seele, nämlich die poetiſche Intuition, abgeht, und es bedarf dazu der Unterſuchung, wieweit es von ſeinen beiden Grundfaktoren aus zu einer ideellen Einheit, die man mit der künſtleriſchen Wahrheit identiſch ſetzen darf, vorgedrungen iſt. Die Hiſtorie — und es tut wenig zur Sache, ob ſie der Vergangenheit nacherzählt oder im Geiſte einer Vergangenheit fingiert iſt, denn im Drama iſt letzten Sinns alles fingierte Hiſtorie — liefert Halbe das Rohmaterial folgender Zuſtände und Geſchehniſſe: Mittelalter-Wende. Katholizismus und Reformation. Renaiſſance und Humanität. Polentum und Deutſchtum. Andreas Zierenberg, Verteidiger der freien deutſchen Reichsſtadt Danzig, tritt in hochverräteriſche Unterhandlung mit dem polniſchen Feinde. Gründe, Gründe! Es ſind keine Gründe, außer im Menſchen ſelbſt. Darum kann uns auf die Frage nach ihnen nicht die Geſchichte, ſondern nur der Dichter, als der Stellvertreter der hiſtoriſchen Perſönlichkeiten, der Biograph an Stelle des Autobiographen, Antwort geben. Halbes Antwort lautet: aus Ehrgeiz. Sie verſtärkt ſich: aus ſeines Weibes Ehrgeiz. Sie kompliziert ſich: aus ſeines Weibes Haß . . . Aus ſeinem Ehrgeiz, denn Andreas Zierenberg iſt gemeiner Herkunft und ſtieg hoch. Da ſich der danziger Patriziersſohn Sebald Meinerts und der Bauernbub Andreas zum letzten Mal gegenüberſtanden, hatten ſie den Plebejer mit Schimpf und Schande aus der Stadt

und vom Gymnasio academico gejagt. Da sich der Ratsherr und Weltfahrer Meinerts und der Feldobrist Zierenberg nach eines Viertelsäkulums Spanne wiedersehen, holen sie den Bauernsohn als einen Triumphator in ihre Mauern ein. Nun steigen des Zierenbergers Süchte vollends zu seinem Stern. Er will ein Volksführer werden, er träumt sich eine Krone und vertraut, wie der Friedländer, auf seine Sternenstunde. Das Leitmotiv klingt an: Der Mensch kann alles, der Mensch vermag alles. Wie Raketen schießen glänzende Namen durch die Erinnerung: Götz, Florian Geyer, Wallenstein . . . Götz und Geyer und Wallenstein tragen die Gründe ihres Abfalls in der eigenen Brust. Der Zierenberger — und einer, der das Gras wachsen hört, möchte da schon stutzen — der Zierenberger hat des Grundes nicht genug in der Mannesbrust, sein Weib lockt um den Preis ihrer selbst, und es erscheint ungewiß, ob ihre Wünsche das Echo seines Ehrgeizes sind oder aber seine Ehrsucht ihr Echo. Aus seines Weibes Ehrgeiz . . . Sie heißt Cordula und ist eine polnische Grafentochter. Sie verachtet den Plebejer, an den sie nach einem heimlichen Fehltritt ihrer Jugend losgeschlagen wurde, und sie haßt den Starken, der wider den Sadismus ihrer Natur ist. Dennoch will sie seinen Triumph: seine Stärke soll der Sockel ihrer Frauenmacht sein. Aber sie wiegt währenddem, als ihr Kind von ihm, Mordgedanken im Arm und harrt des Rächers.

Der Rächer sind gleich zwei. Ein Feind und ein Freund. Der Feind ist Jobs Hamel, Syndikus von Danzig, eben der, um dessen Verstümmelung willen Andreas einst die Stadt fliehen mußte. Er giert danach, den Zierenberger zu sich heran und heraufzuziehen, um ihn aus sicherer Nähe desto tiefer zu stürzen. Der Freund ist Sebald Meinerts, eben der, um dessentwillen Cordula verschachert wurde. Er verfällt der Frau seines Freundes, wie sie einst ihm verfallen war. Meinerts ist, gleich Zierenberg, ein nordwärts versprengter Spätling der Renaissance. Der eine schreibt mit der Eisenfaust, der andre mit Samthandschuhen. Der Patrizier ist Genießer, wo jener Eroberer ist. Der Eroberer hat das Weib und kann es nicht wahren, der Genießer nimmt es und kann es nicht behalten.

Dies sind die Fundamente des historischen Dramas, die auf einen verwickelten Bauplan schließen lassen. Fundamente aus Zuständen und Gestalten. Und es muß gesagt werden: wenn anders etwas an diesem Schauspiel zu loben ist, so sind es bis hierher seine Charaktere. Sie sind — in der Anlage — glaubhaft und deutlich distanziert. Aber gerade sie geben in sich Beweis, daß sie nicht aus einem dichterischen Erleben geboren wurden: sie arbeiten sich aus der Historie bis zum Typus heraus, um späterhin — es wird sich zeigen — mit dem Moment ihres Eigenseins anzufangen, unfaßbar zu irrlichtern. Typen, nicht Individualitäten, sind in den Steckbriefen festgelegt, die Halbe seinen verbrecherischen Geschöpfen mitgibt. Da heißt es von Zierenberg: mächtige, überragende Statur, die Augen grübelnd und bohrend, alles an ihm von Natur aus ungeschlacht und bäurisch, aber durch eine gewisse erworbene Haltung und Würde geadelt. Von Meinerts:

schöne, männliche Erscheinung, regelmäßig geschnittene Züge, in die ein stürmisches Leben sich eingeschrieben, reich gekleidet, ein Hauch von weltmännischem Wesen umgibt ihn. Von Hamel: gelbe, eingefallene Wangen, messerscharfes Profil, bucklige Gestalt. Sagen wir doch einfach: self-made-man, Lebemann, Intrigant. Drei Typen. Cordula und Andreas: Simson und Delilah, der biderbe deutsche Bär und die verschlagene polnische Katze. Es muß wohl sein, daß Cordula als polnischer Frauentyp nicht eben selten ist: ich finde ihn in der Frau Tiralla aus Clara Viebigs letztem Roman ‚Absolvo te' wieder. Wenn es des Zierenbergers ans Allzumenschliche gekettetes Uebermenschentum gilt, läutet Halbe die Sturmglocke großtönender Worte: „Der Mensch kann alles, der Mensch vermag alles! . . . Also Wille, Kraft, Ausdauer ohnmächtig gegen die Unvernunft der Kreatur! Immer wieder an den Grenzen des Menschlichen! . . . Sieg oder Untergang! Mit einem Wort steh ich oder fall ich!" Wenn es Cordulas falsches Girren gilt, klingelt ein Schellenspiel billiger Redensarten, und die humane Weltweisheit von Sebald Meinerts illustriert des großen Preußenkönigs Flötenblasen: „Lassen sich widerstreitende Ansichten ewig nur mit dem Richtschwert replizieren!" Jobs Hamel — ein rechter Stiefsohn der Natur, wie es nur je der verwachsene Kanzler Ambrosius Volland in Hauffs ‚Lichtenstein' war — weiß alles, sieht alles, durchkreuzt alles, als der Enkel einer unabsehbaren Flucht von Theaterintriganten und der Erbe ihrer geheiligten Tradition: „Darum hab ich für jeden Zug, den er auf dem Schachbrett tut, schon den Gegenzug ersonnen."

Es ist überflüssig, die Nebenfiguren des Spiels — als da sind: Lorenz, des Zierenbergers Lerse, oder Järtke, der Cordula masochistischer Widerpart — auf ihre individuelle oder typische Note anzuschneiden. Vielleicht verlangt das historische Drama eine gewisse Typisierung, die ihm Distanz und Stil gibt. Und in jedem Fall hätte sich — wenn man schon dem ‚Wahren Gesicht' dieserhalb eigentliche dichterische Werte abspricht — immer noch ein gutes Theaterstück auf den Fundamenten zimmern lassen. Sudermann, der über der Technik das Dichten verlernt hat, beweist es. Aber Halbe ist von je kein Techniker gewesen; mancher lernt es eben nie. Und sein Drama ist so verzwickt angelegt, daß auch ein geschickterer Kombinator sich in die Zwickmühlen dieses Spiels verrennen möchte. Es ist ein Verräterspiel. Zierenberg verrät die Stadt Danzig um seines Weibes Cordula willen. Sein Weib Cordula verrät ihn um seines Freundes Meinerts willen. Sein Freund Meinerts verrät ihn um seines Weibes Cordula und die Vaterstadt um seinetwillen. Hamel schließlich verrät alle drei um ihrer gemeinsamen Vaterstadt willen. Die Parteien sind: Zierenberg — Cordula — Hamel. Meinerts ist ihrer aller Freund und somit ihrer aller Feind und Anstoß des Verderbens. Aus dieser Anlage war dramatisch zu folgern: Der Uebermensch Zierenberg ist aus Liebesleidenschaft von seiner Kraft Einsamkeit abgekommen und legt sein Geschick in Weibeshände, die es triumphierend zu Boden schleudern, daß es zerbricht. Solcher Tragödie ungeschriebener

Titel heißt: Zierenberg. Cordula und Meinerts gehen ihrerseits an dem ehelichen Verrat zugrunde, der Intrigant Hamel hat sich vorsichtig außerhalb der tragischen Möglichkeiten gehalten. In Max Halbes Ausführung stellt sich die Sache nun freilich wesentlich anders dar: Zierenberg wird allerdings zweifach und dreifach verraten und um seinen Herrschertraum gebracht. Aber er geht nicht daran zugrunde, sondern kehrt wie ein reuiger Schulknabe zu seiner Söldnerpflicht zurück. Cordula büßt allerdings ihren Ehebruch mit dem Tode, aber sie wird nicht wider ihr verzweifeltes Wehren gerichtet, sondern richtet sich aus einem jähen ethischen Bedürfnis selbst. Meinerts stirbt ebenfalls, aber am Herzschlag oder einer andern Zufälligkeit. Und der Intrigant Hamel vereitelt allerdings des Zierenbergers hochfliegende Pläne, aber da im rechten Theaterstück fürs Abonnentenpublikum das Böse nimmer obsiegen darf, bekennt er sich zum Schlusse als besiegt: denn er hat ausgespielt, und dem Zierenberger gehört immer noch die Zukunft.

Das alles ist überraschend, denn es widerspricht den Charakteren, wie sie nun einmal angelegt waren, und lenkt vom Tragischen in das Nichtssagende ab. Wer ist denn dieser Zierenberg, der da schwur: „Glanz und Macht seh ich uns winken! Sieg oder Untergang! Mit meinem Wort steh ich oder fall ich!" und der sich jetzt plötzlich, wie ein Preuße Wildenbruchschen oder Lauffschen Drills, seiner patriotischen Verpflichtungen entsinnt, um der vorgezeichneten Tragik zu entschlüpfen? „Denkt an Euer Amt als Schützer der Stadt! Denkt Eures Ursprungs als einer deutschen Mutter Sohn!" Der also mahnt, ist kein andrer als Hamel, der fanatische Hasser von gestern. „Landsknechte, Kampfgenossen! Macht Eure Zeche fertig! Wir stürmen noch heute das polnische Lager!" ist Zierenbergs Antwort, mit der er sich eine Prämie der preußischen Ansiedlungskommission verdient zu haben verdiente. Wie verhalten sich der praktisch genügsame Zierenberg, die moralische Cordula, der altruistische Hamel des Schlußakts zu dem ehrgeizigen Willensmenschen, dem liebestollen und giftigen Weibe, dem gehässigen Intriganten der ersten Aufzüge? Welches von beiden Gesichtern ist das wahre Gesicht dieser Menschen?

Der unüberbrückbar klaffende Widerstreit in sich selbst, der Halbe nur bei einer ungenügenden oder imitierten Durchlebung der Charaktere entgehen konnte, hat seine Ursache in dem zweiten Grundfaktor des Dramas neben dem historischen: in der philosophischen Reflexion, die auch, als das Vornehmere, den Titel des Schauspiels hat herleiten müssen. Halbe läßt sich nämlich nicht genug sein, Menschenschicksal in sich dramatisch zu vollenden — er will etwas damit bewiesen haben. Er glaubt, sein Stück werde dadurch an tieferer Bedeutung gewinnen. Aber tiefer ward es dadurch nur im Niveau. Denn was ist das Beweisenwollen im Grunde andres als Tendenzschreiberei, also umgekehrt eine Kunst von niedrigerer Gattung? Er philosophiert in seinem Drama über sein Drama: „Welches von beiden Gesichtern ist nun das wahre Gesicht? Keins von beiden. Das wahre Gesicht steckt hinter den Dingen. Wir bekommen es nie zu sehen, indem der Schleier es uns verbirgt. Nenne es die Wahrheit des Scheins —

mehr wiſſen wir nicht. Der Sinn des Ganzen bleibt geheimnisvoll." Orakelſprüche, von Brombeerſtauden gepflückt, am Binſenteich geſchnitten. „Was nennſt Du den Schleier?" Aber Halbe bleibt vorſichtigerweiſe die Antwort ſchuldig.

Komödie in der Tragödie. Tragiſche Perſiflage. Schnitzler kann das und verſteht es auch, über die abgründigen Gefährlichkeiten dieſes Doppelſpiels ſpieleriſch hinwegzugleiten. Er iſt Wiener und Jude. Halbe iſt Weſtpreuße. Um ſein Kunſtſtück — das ihm mehr ſcheint und imponiert — zu bewältigen, teilt er zunächſt den Puppenſpieler Schnitzlers in Drahtzieher und Betrachter, in Akteur und Zuſchauer auf. Die Aktivität des Puppenſpielers: der Drahtzieher, iſt in das Drama verlegt, wodurch er ſeine Souveränität — als Gott der bedingten Erſcheinungen — einbüßt und ſich, da er Mithandelnde an den Lebensdrähten zerrt, als Intrigant geriert. Ich brauche es nicht erſt zu ſagen, daß Jobs Hamel in Frage ſteht. Die Paſſivität des Puppenſpielers läuft als Betrachtung und künſtleriſche Umwertung in äußerm Zuſammenhang nebenher. In der Geſtalt Meiſter Jans von Harlem, des Malers, ſpiegelt ſich — im Sinne Schnitzlers — der Dichter, und aus dem Spiegel beichtet ein Totenkopf Künſtlers Leiden: nichts um ſeiner ſelbſt willen ſehen noch genießen, alles chemiſch auflöſen, alles ins Allgemeine zurückführen, „obs ein bemooſter Gartenzaun iſt oder eine faulige Weide oder ein aufgeſchnittener Schweinebauch oder ein nackter Mädchenleib — einerlei, es läßt ſich aus allem ein Spiel des Lichts machen". Erſt im Angeſicht des Todes enthüllt der Unmenſch ſein menſchliches Geſicht, entflieht der Tiger der Kunſt vor dem engliſchen Schwerte.

Auf dieſer rein äußerlich und willkürlich in das Drama hineinkonſtruierten Künſtlerfigur iſt die vorgeblich tiefere Bedeutung, der zweite Sinn des Stücks, aufgebaut, der es folgerecht auch nur äußerlich deckt. Hebt man das Symbolum ab, ſo bleibt das Droma ohne Verluſt für ſich beſtehen. Das wahre Geſicht der Menſchen und Zuſtände zu wiſſen, iſt an ſich Weſen aller Dramatik, die deshalb keiner ſymboliſchen Parallelität des Sinnes bedarf. „Muß erſt ein Stümper erſcheinen, mir den Sinn zu erdeuten!" Und Stümper ſind alle Deuter dem weſentlichen Sinn gegenüber, der ſich in der dramatiſchen Tat und nicht in der philoſophiſchen Reflexion ausſpricht. Etwas andres iſt es wieder, wenn das Symbol als dramatiſche Realität eingeſetzt wird, wie in Maeterlincks Traumſpielen und myſtiſchen Gedichten.

Desungeachtet wollte ich die Doppelſinnigkeit von Halbes Schauſpiel — als Kunſtſtück — gern gelten laſſen, wenn ſie ihm geglückt wäre. Aber ihr ſind die Charaktere des Dramas zum Opfer gefallen. Die beiden Grundfaktoren, von denen Halbe ausging: Hiſtorie und Reflexion, wurden einander gewaltſam angenähert, ohne doch im Feuer der Intuition miteinander zu verſchmelzen. Er brauchte (für ſeine Theſe vom letzten Geſicht hinter jedwedem andern) Geſchöpfe mit wechſelndem Geſicht, und da er derart komplizierte Charaktere nicht zu ſchaffen vermochte, zerrte er die ſtarr feſtgelegten Typen aus der Hiſtorie ins Rätſelſpiel hinüber und renkte ihnen dabei die Gliedmaßen aus. Man verſteht es nach dem wohl, wie Zieren-

berg gedacht war: nicht Uebermensch noch Unteroffizier, sondern ein leidenschaftlich über das Maß seiner selbst Gesteigerter. Sein Kopf sind nicht seine Erfolge, aber seine Erfolge sind ihm zu Kopf gestiegen. Er muß in Hitze erhalten werden, wenn er nicht in nüchterne Söldnertreue zurücksinken soll. Sein Weib schürt das Feuer seines Ehrgeizes, das mit ihr auch erlöscht. Er hat sich in ihr sein Schicksal anvermählt. Man versteht es wohl, wie Zierenberg gedacht war . . . Allein die Gegensätzlichkeit, in die Halbes philosophische Nebenabsichten den Charakter des Feldobristen zwingen, schließen eine tragische Rückwirkung aus — und mehr als das: in ihrer bengalischen Beleuchtung nimmt sich Zierenberg ein wenig lächerlich aus. Ein Mann, der sich Sieg oder Untergang zuschwört — „Mit meinem Wort steh ich oder fall ich!" — um schließlich durch die Scylla und Charybdis in das bequeme Kompromiß des weder Siegens noch Untergehens, sondern friedlich Sichbescheidens einzulaufen, mag ratsam und seiner Natur gemäß handeln, aber als Dramenheld kann er unmöglich noch ernst genommen werden. Aehnlich steht es mit Hamel, ähnlich auch mit Cordula, etwas anders liegt der Fall Meinerts — jedoch darum nicht erfreulicher. Meinerts, der Ehebrecher und Verschwörer, zwiefach Verräter, stirbt am Herzschlag oder sonst einer Zufälligkeit. Vielleicht haben die physischen Anstrengungen des Ehebruchs dem Schwerkranken den Rest gegeben, das wäre wenigstens eine Art ursächlichen Zusammenhangs zwischen Schuld und Tod, allein man wird nicht umhin können, einen etwas komischen Beigeschmack darin zu finden. Halbe sucht denn auch die Tragik dieses Sterbens anderswo: der Genießer kann nicht mehr genießen in einem Moment, da sich ihm der höchste Glücksgenuß bietet, der Lebenskünstler muß sich der sieghaften Krönung seines Werks entschlagen. Indessen, sterben ist nicht Dramatik. Der Tod, der nicht aus dem Sinn der Tragödie resultiert, sondern willkürlich an sie herantritt, ist vielmehr ihr Tod. Ein Wallenstein, den im zweiten Aufzug der Schlag trifft oder die Cholera wegrafft, ist kein tragischer Held. Darum bricht Meinerts — mit Krankheit und Sterben — aus dem Drama aus, nach draußen, von wo der Meister Jan von Harlem zum theatralischen Guckfenster hineinschaut. „Jetzt zeig deine Stirn, Freund Wortemacher! Der Augenblick ist da, wo der vermummte Puppenspieler hinter der Wand die Drähte zieht und alle Puppen zu tanzen beginnen!" Aber die Drähte entgleiten dem Dichter, und die Puppen hängen schlapp vornüber ins Parterre . . .

Das Fazit bleibt: zwei undramatische Realitäten, eine dramatische Illusion, und kein Drama. Was noch zu sagen wäre, folgert aus den Grundgebrechen des Stückes. Die Unwahrhaftigkeit der beiden — eigentlich schon der drei — letzten Akte, die am Drama wortreich vorbeireden. Die bildnerischen Trivialitäten, neben manchem dichterisch Gesagten. Die Inkonsequenzen des Ausdrucks. Dafür ein Beispiel, weil eine kleine Freude dabei zu angeln ist. Der Ratsherr Meinerts kommt von Cordula. Seine weizenblonde Freundin Jättke ahnt Meinerts: „Aus Dunkelheiten liefen unsre

Wege zusammen, in Dunkelheiten werden sie sich wieder verlieren . . . zwei Tropfen verronnen im blauen Meer dort drüben . . ." Zärtke (weniger poetisch, dafür mit echt weiblicher Logik, prompt): „Also ists wahr, Herr! Ihr mögt mich nicht mehr! Ihr sehnt Euch nach einer andern!" Leider fängt sie aber dann auch an, geschwollen daher zu reden — sie, das Kind der Gasse, wenn nicht der Gosse: „Soll ich mit ansehn, wie Ihr Euch in Sehnsucht und Unrast verzehrt? Eure goldnen Tage finster verbrütet, Euer schönes, großes Leben für nichts achtet?" Meinerts wird ohnmächtig, da hat sie gleich zu sich zurückgefunden — ihr wahres Gesicht ist Mütterlichkeit (und muß es dirnenhaft verschminken!): „Um Christi Barmherzigkeit willen! . . . Trink, Liebster, trink! . . . Mein Herzchen, mein Einziger, ist Dir besser? Komm, setz Dich. Ich führ Dich. Wirst doch nicht krank werden, mein Engel!" Kennt Ihr den Dichter und den Wortemacher auseinander? Nicht immer ist der Poetische der Dichter . . .

Es ist noch ein ander Kapitel solcher Wehmut voll. Ich streifte es schon. Von seinen technischen Unbehülflichkeiten kommt Halbe nicht los. Wie in der „Jugend" in jedem Akt Kaffee getrunken wird, so wiederholen sich auch hier seine Einfälle. Einmal liebt Meinerts bei Jasminduft und Unkengeschrei, das nächste Mal bei Fliedergeruch und Nachtigallenschlag. Einmal schüttelt Lorenz den Kammerdiener des Ratsherrn zusammen, ein paar Augenblicke später macht es Cordula dem armen Kerl ebenso. Erst träumt Zärtke das kommende Unheil, dann träumt es Cordula. Erst sieht Zärtke den Tod in des Ratsherrn Haus eintreten, dann sieht ihn Cordula. Im ersten Akt wird Cordula ohnmächtig, im zweiten ihr Liebhaber, im übernächsten Frau und Liebhaber und Gatte — ja, staunt nur: auch der Mann ohne Nerven, der verwitterte Landsknecht Zierenberg kriegt seinen Anfall. Nachbarin, Euer Fläschchen! Ermeßt, Ihr Leute im Parterre, die Größe der Leidenschaft an der Tiefe der Ohnmacht . . . Ermeßt sie an Frau Dorés gespreizten Händen — die Dame legt Wert darauf, daß Ihr diese Hände schön findet — und an ihrem gespreizten Tonfall, in dem nichts Natur und alles Manier ist . . .

Baron Berger ist für die Cordula der Frau Doré nicht verantwortlich zu machen. Er war bemüht — Otto, Montor, Kreidemann, Röhl taten danach — seine Leute vor dem psychologischen Saltomortale des Dramas zu bewahren: Typen aus historischen Kostümbildern, in malerisch abgetönter Farbensymbolik — das erdige Braun von Zierenbergs, das düstere Schwarz von Hamels Gewand gegen das lilasamtene Prunkwams des Weltmanns Meinerts, das aufreizende Rot und Grün von Cordulas schmeichlerisch schmiegsamen Sammetkleidern. Dies waren Leute aus einem historischen Drama, und suchten es in vergeblichem Mühen. Dies waren Worte, die von einem Dichter kamen, und der Dichter ward gesucht. Es waren aber Worte darunter, gleich diesem: „Kehrt in Eures Wesens gottgewollte Begrenzung zurück! Zum Feldobristen habt ihr die Statur, zum Herrscher und Staatsmann fehlts am Maß und inneren Gesetz."

Kasperletheater

Ferenczy/ von Liber

Er (einer Schreibmaſchinendame einen Brief diktierend): Und ſo kann ich, verehrter Herr Kollege, vor meinem definitiven Abſchied vom Zentraltheater nichts Beſſeres tun, als Ihnen die Uraufführung dieſer von mir erworbenen Novität aufs wärmſte zu empfehlen. (Grimmig in den Bart brummend) Sollen die Provinztheater auch Pleite machen!

Der Konkursverwalter (mit der Flottheit eines guten Bekannten eintretend): Servus, Joſé. Na, was Neues zum Pfänden da?

Er: Lieber Freund, da hätteſt Du mal vor zwei Jahren anfragen ſollen.

Konkursverwalter: Ja, aber, Menſch, Du ſiehſt ja ſo vergnügt aus. Haſt doch gar keinen Grund dazu.

Er: Ich? Keinen Grund? Wo ich nun am Ende eines durch Jahre hitzig geführten Kampfes ſtehe? Wo mein Triumph beſiegelt iſt?

Konkursverwalter: Ach, bei Dir iſt leider gar nichts mehr zu beſiegeln, nicht mal 'n Triumph. Das iſt ja eben das Malheur. Und da läufſt Du hier 'rum, ſtolz wie der ſelige Julius Cäſar?

Er: Nicht einmal Du verſtehſt mich! Du, mit dem mich ſo lange ‚angenehme' Beziehungen vereinen. Ja, um Gotteswillen, glaubt Ihr alle denn, ich bin Direktor eines Operettentheaters zu meinem Vergnügen geworden? O nein. Ich habe die Operette gehaßt. Die ſtand damals groß da. Die wollte ich unter die Füße kriegen. Und das iſt mir gelungen! (Triumphierend) Ich beſitze ſogar Anerkennungsſchreiben dafür.

Konkursverwalter: Nanu?

Er (gierig unter Papieren wühlend): Hier, der Brief einer ‚Stimme aus dem Publikum'. Sie droht mir mit Klage, wenn ich mir erlaube, ihr noch einmal ein Freibillet zu einer meiner Vorſtellungen zu ſenden . . . Hier das Schreiben eines Operetten-Librettiſten, der ſein Erſtlingswerk bei mir ſpielen ließ und nach dem erſten Akt ins Parkett lief und ſich ſelber auspfiff . . . Hier der Notſchrei eines Komponiſten, deſſen Werk ich gleichfalls aufgeführt habe. Nun will er mich wegen Sachbeſchädigung verklagen und jammert: „Wann wird der Ope-Retter kommen dieſem Lande . . .!"

Konkursverwalter: Entſetzlich! Mir grauſt.

Er (fanatiſch fortfahrend): Haſt Du mich denn nicht beobachtet, wenn ich an meinen Premierenabenden nach dem zweiten Akt vor die Rampe kam? Ich kam, ſo oft man mich — nicht haben wollte. Wenn im Parkett ein Theaterzettel auf die Erde fiel, hielt ich das für einen neuen Hervorruf und ließ die Gardine hochziehen. Aber während ich mich verbeugte, verhöhnte ich dieſes blöde Publikum. Streckte ich verächtlich meine Zunge vor . . .

Konkursverwalter: Das einzige, was Du damals noch vorſtrecken konnteſt . . . Na, wenigſtens ſcheinſt Du mir jetzt geheilt. Du wirſt doch hoffentlich nie wieder ein Theater übernehmen?

Er: Wahrhaftigen Gott: niemals! Dafür verbürge ich mich mit dem höchſten Offenbarungseid!

Rundschau

Rosa Poppes Ausgang

Herr Trinculo hat hier neulich den Abgang der berliner Heroine von der spaßhaften Seite genommen — und ganz gewiß: soweit es sich um das kleinliche Geschiebe der Kulissenwelt handelt, um das wenig erschütternde Faktum, daß eine Schauspielerin geht, weil der Herr Intendant eine andre Schauspielerin bevorzugt, soweit ist die Sache nur eines Witzes wert. Die ernstere Seite, für die dieser Abgang freilich nicht das Schauspiel, sondern nur den letzten Akt bedeutet, ist aber auch vorhanden und bildet ein trauriges Kapitel mit dem Titel: Der Ruin einer Künstlerin.

Einer Künstlerin! Wer Rosa Poppe nur aus den letzten fünf, sechs Jahren kennt, der soll nicht urteilen, denn solange und länger bereitet sich dieser Ruin. Aber wer sie noch in frühern glücklichern Zeiten gesehen hat, der weiß, daß es hier etwas künstlerisch Reines, Seltenes und Großes gab, das zugrunde gehen konnte und zugrunde ging. Ich muß wohl vorweg bekennen, daß meine Objektivität in dieser Sache vielleicht ein wenig verdächtig ist. Rosa Poppe hieß das große Erlebnis, an dem sich mir die Wunderwelt des Theaters entzündete, Rosa Poppe hieß dem Knaben eine Zeitlang die ganze Kunst, das große, schöne Leben überhaupt: Maria Stuart und Prinzessin Leonore, Sappho und Chrimhild begleiteten mich jahrelang in Rosa Poppes Ton und Rosa Poppes Bild. Ist mein Urteil deshalb verdächtig? Ich glaube nicht. Ich glaube nicht, daß in Kunstdingen die Liebe blind macht. Uebersichtig macht sie vielleicht, und wir sehen Dinge größer, als sie für die andern sind. Aber was wir sehen, muß sein. Was stark genug war, in einem entzündlichen, und doch für manchen andern Eindruck schon abwehrfähigen, Knabengemüt eine neue Welt aufzulodern zu lassen, muß Feuer vom rechten Altar gewesen sein. Es war Kunst. Als ich sie viele Jahre später, schon im beginnenden Verfall, wiedersah, da überwältigten mich noch Augenblicke. Vielleicht war diese Wirkung verstärkt durch die Macht persönlicher Erinnerung, aber erzeugt war sie doch von der unmittelbaren Gegenwart der Kunst. Die Körperlichkeit dieser Frau war zu großen menschendarstellerischen Werken berufen. In ihrer Stimme wohnte ein Zittern, das den tiefen Duft leidenschaftlich gefühlten Lebens mit sich trug, ihre Gestalt konnte Linien von hoher, keuscher Würde geben, und ihre Mienen sprachen mit großzügiger Gewalt. Es gab eine Zeit, wo der Wille der Künstlerin diese herrlichen Mittel gerade zum Ziele wandte. Judiths Traum floß hin vom ersten: „Ich ging und ging — — —“ mit einer schlaftrunken zauberischen Melodie. Unvergeßlich schmerzlich und adlig gedämpft klang der Prinzessin Klage: „Wohl ist sie schön die Welt —.“ Claras tränenlos hartes, wahnsinnstarres: „Heirate mich“ habe ich so einfach und stark nie wieder gehört. Chrimhilds Schrei: „Was ist mit Giselher?!“, Tusneldas Gelächter: das alles und mehr ist mir ein Besitz, den ich nie missen will und werde. Hier war eine Künstlerin.

Und sie wurde zu Grunde gerichtet. Sie kam vor zwanzig Jahren

nach Berlin, zugleich mit Matkowsky, vielleicht mit keiner kleinern Möglichkeit als er; aber mit viel mehr unsichermKunstinstinkt,viel schwächererer Widerstandskraft. Der Situation, die er nicht ganz ohne Schaden, aber doch ohne alle Gefahr für das Wesentliche überwand und überwindet in seiner Berserkerkraft, die zerfraß ihre Kunst im Kern. Sie hatte in der Schönheit ihrer Mittel die gefährlichste Verführung, und niemand warnte sie, wies sie an, ihre Werkzeuge dienen, nicht herrschen zu lassen. Ein leerer Repräsentationsstil riß sie immer mehr nach außen. Ohne seelische Not vibrierte die Stimme, zuckte die Gebärde, warf sich die Gestalt bei jedem Satz. Was, seelischen Zwecken eingeordnet, köstliches Mittel gewesen war, wurde, im Selbstzweck zu äußerlich sinnlicher Wirkung aufgeboten, unerträgliche Manier. Das Beispiel der großen Duse begann diese, wie andre deutsche Schauspielerinnen, zu verlocken — und niemand warnte, niemand wies sie auf Wert und Grenze ihrer eigenen Individualität, die ganz jenseits der Duse in Wesen von fürstlich beherrschter Haltung ein königliches Gebiet hätte haben können. Das fremde Vorbild zersetzte die große Eigenart: Rosa Poppe wurde hysterisch, zapplig, larmoyant. Ihre Intelligenz war nicht geeignet, selbständig sicher dichterische Ziele zu erfassen und zu verfolgen. Kein kluger Regisseur beriet sie, versöhnte den Widerstreit schauspielerischen Eigenwillens und dramatischer Gesamtabsicht. Die Intendanz unsers königlichen Schauspielhauses, die jahrzehntelang Rosa Poppes reiches Talent hat verderben lassen, beschwert sich jetzt, daß die Schauspielerin manieriert und äußerlich sei, und stößt, statt alles an sühnende Rückerziehung zu setzen, die Poppe in die Wüste gastspielenden Virtuosentums. Ihr schieben wir die größere Hälfte der Schuld zu, wenn Rosa Poppe für die Kunst nun endgültig verloren ist.

Julius Bab

Nordische Intermezzi

Von den einheimischen Novitäten im neuen Spieljahr der skandinavischen Bühnen ist kaum etwas nach Haus zu berichten, was selbst in der Flut von Mittelmäßigkeit, mit der uns smarte Uebersetzerei rastlos überschüttet, auch nur mitlaufen könnte, hat nicht einmal etwas das Bewußtsein des hiesigen Publikums sonderlich aufgerührt. Dafür müssen andre und gröbere Sensationen herhalten, die die Schaubühne als soziales Gebilde betreffen.

In Kopenhagen gab die Zensur den Stoff her. In den zehn, zwölf Jahren, die sie überhaupt erst besteht, hatte sie sich nicht weiter unnütz gemacht. Jetzt sprach sie ihr erstes Veto: es galt der Aufführung eines neuen Stücks von Hjalmar Bergström, benannt ‚Karen Bornemann'. Mit seiner vorigen Arbeit ‚Lynggaard & Co.', die ihm Erfolg und Anerkennung bei den anspruchslosen Kopenhagenern brachte, hat man sich ja letzten Winter in Berlin nicht befreunden können, und auch das neue Schauspiel ist nur eine brave Handwerkerarbeit in Stoff und Technik, wie sie vor zehn Jahren jeder bei uns machte. Es dreht sich darin um die Ehe ohne Standesamt und Kirche, deren Recht eine selbständige Bürgerstochter für sich in Anspruch nimmt, und der entgegengesetzten Auffassung der ältern Generation, besonders des Vaters — also um triviale Selbstverständlichkeiten, die wirklich nicht mehr das Zeug zu tieferm dramatischen Konflikt in sich zu tragen scheinen. Das wird nun alles ganz programmlos und nüchtern vorgetragen, und es war ein besondres Unglück des Zensors, in dem Drama

Schmutzereien zu sehn, die wohl auf seiner eigenen Brille saßen. Er überschätzte außerdem seine Kraft, wenn er durch sein Verbot die weibliche Jugend von dem Irrwege Karen Bornemanns zurückhalten wollte — in Dänemark, das eine schreibende Tochter dieses Landes unlängst so richtig und schön als ‚das glückliche Schlaraffenland der Erotik' pries. Jedenfalls bewährte sich dieser ungeschickte Zensor als ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will. Herr Bergström sieht sein Werk in der Buchausgabe wie warme Semmeln abgehn, und die ganze Institution der dänischen Theaterzensur hat innerhalb weniger Tage einen elementaren Unwillen der öffentlichen Meinung auf sich gezogen, der sie vielleicht das Leben kosten kann. Nun macht allerdings die dänische Zensur Autor und Direktor noch rechtloser, als die preußische. Appellieren kann man vom Zensor nur an dessen Vorgesetzten, den Justizminister. In dessen absolutes Belieben ist die Entscheidung gelegt, und er wird sich natürlich schwer hüten — auch wenn er nicht, wie gegebenenfalls, ein brutaler Pascha ist — sein Substitut zu desavouieren. Denn von seiten eines Theaterdirektors, dem er ebenso willkürlich jeden Tag die Konzession entziehen kann, oder gar eines armseligen Skribenten hat er nie und nimmer etwas zu befürchten, sollte man meinen. Aber es kam doch etwas anders. Der wache Sinn der Dänen für bürgerliche Freiheit hatte zwar an der Zensur keinen Anstoß genommen, solange sie sich ruhig verhielt; aber mit dem Moment, wo sie, und zwar so grob und dumm, in Aktion trat, stellte man fest, daß diese Einrichtung (genau so wie bei uns) gegen die Verfassung streitet, die jedem Bürger volle Meinungsäußerung in Wort und Schrift zusichert. Man bemerkte weiter das putzige Verhältnis, daß ein Jurist sich anmaßen darf, über die moralischen Qualitäten eines tendenzlosen Kunstwerks zu urteilen, ein Verhältnis, das nicht anders ist, als wenn etwa ein Tapezierer über den Nährwert eines neuen Stiefels sein Urteil abgeben möchte. Und man fordert resolut und auf der ganzen Linie Abschaffung der Theaterzensur. Was ein Minister oder Zensor von dramatischer Kunst halte, sagt Georg Brandes, interessiere nicht über den Kreis ihrer Familie hinaus; sie haben keine Ahnung von der Sache und entblößen sich nur in ihrer eigenen Borniertheit. Sven Lange nennt diese verunglückten Aesthetiker von der Justiz beiläufig und von oben Dummköpfe. Gustav Wied schlägt wohlwollend vor, in aller Ruhe mit dem Zensor zu reden und seiner schwachen Intelligenz etwas nachzuhelfen, damit er begreife, worum es sich in dem Drama handle; aber er verkennt doch im Ernst nicht, daß die Verbotsbestätigung eine plumpe politische Machenschaft des Ministers ist, der dadurch vor seinen bäuerlichen Anhängern in der Provinz als Sittlichkeitswächter glänzen will. Eine literarische Stimme folgte der andern. Geistliche und Offiziere, die die Feder handhaben, selbst die nichtliberalen Zeitungen, alle bezeichneten sie das Verbot als einen unerhörten Eingriff in die persönliche Freiheit, stimmten sie für unbedingte Abschaffung der Zensur. Man hört sonst während vieler Monate in Dänemark nicht solche Grobheit, wie die, mit der die größenwahnwitzigen Juristen bedacht wurden. Neben diesen Aeußerungen einzelner Persönlichkeiten ist nun der ‚Verband dänischer Dramatiker' (die Verwirklichung der für Deutschland vergebens angestrebten Genossenschaft dramatischer Autoren) bemüht, den Stein des Anstoßes durch Gesetz zu beseitigen. Man rechnet, nicht ohne Aussicht, darauf, daß der Reichstag die bisherige Rechtlosigkeit von Theaterdirektor und

Autor durch die selbstverständliche Gleichberechtigung mit allen andern Bürgern ersetzen wird. Man denke daran, wie im entsprechenden Falle bei uns die jungen Leute von der Presse-branche in ihrer eigenen Subalternität irgend einen Polizeiassessor mit öligen Redensarten umschwänzeln, feintuend, als ob sie diplomatische Noten wechseln, statt gegen die oberste Instanz Sturm zu laufen und mit Würde die Beseitigung der verfassungswidrigen Polizeiwillkür durchzusetzen. Man frage sich, selbst wenn die Presseleute bei uns die Gedanken und Manieren selbständiger Menschen hätten, ob sich im preußischen Landtag oder selbst im deutschen Reichstag, falls dieser zuständig sein könnte, auch nur ein Volksvertreter fände, der an eine Abschaffung der Theaterzensur denken wollte, ob eine solche spontane Entrüstung im Publikum aufflammen würde, wenn ein Drama vom Wert dieses Bergströmschen, also etwa eines von Max Dreyer, durch die Zensur von der Bühne ausgeschlossen würde, und man wird die Dänen wieder einmal um ihr sicheres Kulturbewußtsein beneiden und ihnen auch innere Theaterverhältnisse wünschen, die besser sind, als die jetzigen.

In Kristiania mischte sich ebenfalls ein Unberufener in die Geschäfte des Nationaltheaters, nicht ein kettenrasselnder Polizist, sondern der Freiheitskämpfer Björnstjerne Björnson, der ewig Unberufene von Europa. Als Johanne Dybwad im Frühjahr ihr hier erwähntes kopenhagener Gastspiel absolvierte, hatte sie bereits den Plan, im Laufe des Sommers eine Amerika-Tournée zu unternehmen. Sie reflektierte ganz zynisch: wenn sich die amerikanischen Snobs von Italienern oder Japanern, die sie auch nicht verstehn, etwas vormimen lassen, kann man ihnen ebensogut mit norwegischer Komödie die Dollars aus der Tasche holen. Sie war sehr unternehmungslustig, fürchtete selbst einen Refus von seiten der Theaterbesitzer nicht, und in nationaler Dreistigkeit behalf sich ihre Truppe bereits im Geiste mit einem eigenen Zelt, wie Sarah Bernhardt. Die Sache kann aber doch nicht so einfach gewesen sein, und nachdem einmal Zeit und Geld für die vollständigen Vorbereitungen des Unternehmens aufgewendet waren, mußte sich der Zug der Bretter-Wikinger mit dem alten Europa bescheiden . . . Gegen dieses ganz normale Gastspiel als solches ist nun offenbar nicht das Geringste zu sagen, und Björn Björnson, der Chef des Nationaltheaters, konnte sich ruhigen Gewissens auf die Vorgeschichte der Sache berufen, als ihn jetzt, nach einem halben Jahr, wo die Tournée starten sollte, sein Vater plötzlich mit einem Zeitungsartikel überfiel, ihm vorwarf, daß er mitten in der Saison fünf der besten Kräfte privaten Ruhmes und Gewinnes halber von der Nationalbühne fortließe, daß diese Aristokraten unter Champagnerfesten draußen ‚Sternkomödie' spielten, während sich die Proletarier zu Hause allein an ihrem schweren Werk abmühen müßten. Christian Krogh sprang dem Sohn bei und fragte, warum Björnstjerne seiner Zeit nichts gegen eine Dybwad-Tournée gehabt habe, auf der nicht nur Ibsen, wie jetzt, sondern vor allem Björnson, und zwar mit seinen lahmsten Bühnendichtungen, gespielt wurde. Knut Hamsun, der in seiner dickköpfigen Wut gegen Ibsen Björnson stets in den Himmel hebt, ritt wieder gegen Krogh an: die Dybwad wollte draußen in der Welt, gleichgültig, ob früher Amerika, ob jetzt Europa, ‚das neue Norwegen' zeigen; ob Björnson vielleicht nicht Norwegen repräsentiere, er, der norwegischer sei, als Ibsen und Gunnar Heiberg zusammen. Björn antwortete zum zweitenmal, Krogh zum zweitenmal, Björnstjerne zum zweiten-

mal, ließ sich zum drittenmal durch sein Sprachrohr Chirstian Collin vernehmen: das typische norwegisch-advokatorische Gezänke, dessen Ende noch nicht abzusehn ist und das deshalb so besonders überflüssig ist, weil keiner der Beteiligten tatsächliche Macht über die umstrittene Sache hat, auch Björn Björnson nicht, wenigstens jetzt nicht mehr. Und es ist zum mindesten zweifelhaft, wenn man den Kern der Angelegenheit von allen persönlichen Kleinlichkeiten entkleidet, ob sich dieser verbohrte Demokratismus Björnsons mit Glück auf die Hierarchie eines Bühnenensembles anwenden läßt. Man könnte sonst leicht zu der bedenklichen Konsequenz fortschreiten, daß den ‚Proletariern' von Zeit zu Zeit die Rollen der ‚Sterne' überlassen werden müssen. Und das wäre selbst für ein Nationaltheater etwas riskant.

Alfons Fedor Cohn

Die Presse

Vom andern Ufer

Vossische Zeitung

Saltens drei Einakter erinnern zugleich an Sudermann und an Schnitzler, sie sind zugleich norddeutsch und süddeutsch oder keins von beiden, sie wurzeln, man weiß nicht wo, sie wollen, man weiß nicht was, sie möchten gefallen und haben gefallen, weil sie uns darüber hinwegzutäuschen wußten, daß zweiundeinehalbe Stunde eine sehr lange Zeit sein können.

Berliner Morgenpost

Es sind kluge und fein zurechtgeschliffene Feuilletongedanken, die den originell erfundenen und interessant ausgebauten Stückchen einen Glanz geben, der einen kurzen Premierenrausch wohl überdauern wird. In den Einaktern Saltens steckt viel vom Leben, viel von Literatur und viel Theater. Aber gutes Theater. Und gerade das können wir brauchen.

Nationalzeitung

Salten tritt nicht gerade als ein Dichter auf, der von irgend welchen letzten Welt- und Seelendingen den Schleier fortzuziehen unternimmt, aber als ein gewandter und sauberer Meister des Dialogs, der sein Handwerk kennt, als ein zuverlässiger Rechner, der aus Beobachtetem und Angeborenem die Mathematik der Bühneneffekte für deutsche Verhältnisse merkwürdig sicher beherrscht, und der doch genug Geist, Takt und Liebenswürdigkeit besitzt, um sich nicht bei der Kulisse allein zu beruhigen.

Berliner Tageblatt

Spannung, Spannung heißt die Losung der ersten beiden Virtuosenstücke. Dem Zuschauer wird die Pistole genau so ungeniert auf die Brust gesetzt wie dem ungemütlichen Hausarzt. Ob er will oder nicht, er muß seine Logik soweit von sich werfen wie seinen Hunger nach Kunst, nach Aufschwung und Labung der Seele. Doch der gewiegte und gewandte, niemals langweilige Felix Salten sorgt dafür, daß der Katzenjammer nach diesen beiden Sensationsorgien kuriert wird. Zu diesem Zweck verschreibt er uns eine Posse, die einem verblüffend guten Einfall ihr Dasein verdankt. Alles entwickelt sich hier so flott, mit immer neuen Ueberraschungen, daß niemand die zynische Atmosphäre des Ganzen, den wenig einleuchtenden Schluß übelnehmen mag.

Die Post

Salten zeigt nichts von der liebenswürdig weichen Art Schnitzlers und seiner Nachtreter, deren müde Sentimentalität auch den herbsten Konflikt noch mit zarten Sophismen überkleidet, er erscheint vielmehr in seinen Stücken als unerbittlicher Richter, der die dramatische Verwicklung dazu benutzt, den Charakter

vor ein furchtbares Entweder-Oder zu stellen, in eine Situation zu bringen, wo alle Konvention wie Zunder von ihm abfällt und der Mensch in seiner ganzen, wenig erfreulichen Nacktheit sichtbar wird.

Deutsche Zeitung

Menschlichkeiten zu persiflieren, fällt unter die Begabung eines geistreichen Feuilletonisten, der Salten ist; Angelegenheiten der Menschheit zu gestalten, ist Sache des Dichters, der er nicht ist. Er sieht nicht mit Ewigkeits-, er sieht mit Tagesaugen.

Berliner Lokalanzeiger

Statt der ziemlich gewaltsam motivierten Flagge ‚Vom andern Ufer' könnten die drei Akte den Titel ‚Paradoxe Geschichten' mit größerer Berechtigung führen; denn was ihnen anscheinend in erster Reihe das Interesse der Zuhörer gewann, war die gewisse Eigenart der Stoffe und deren kecke Ausführung.

Börsencourier

Die drei Einakter, überraschend eigenartig in den Grundgedanken, bis zur Gewagtheit keck in den Voraussetzungen, von draufgängerisch-herzhafter Frische in der Ausführung, muteten ungewöhnlich frisch an.

Der Tag

Salten scheint Parerga zu den Schöpfungen seiner Mitbürger zu verfassen . . . Aber im ganzen ist der Mann gescheiter als diese drei Stücke.

Tägliche Rundschau

Im allgemeinen war bei dem dramatischen Kleeblatt die Tendenz zu dick, die Psychologie zu dünn. Es ist notwendig, daß diese Rollen in die Hände von wirklichen Menschendarstellern gelangen, die ihnen Profil und Herz geben.

Deutsche Uraufführungen

14. 9. Erwin Plaak: Der Steinbauermichl, Volksstück. Klosterneuburg, Sommertheater.

15. 9. Julius Horst und Leopold Jacobson: Der Hampelmann, Schwank. München, Volkstheater.

19. 9. Julius Berstl: Ihavatrathe, Drama. Berlin, Neues Theater.

Hans von Gumppenberg: Die Einzige, Tragikomödie. Leipzig, Stadttheater.

21. 9. Margarete Pochhammer: Frau Major Lüdicke, Lustspiel. Berlin, Theatersaal der Königlichen Hochschule für Musik.

Carlo-Ali-Carlo: Ein Märtyrer der Kunst, Schauspiel. Schwerin, Sommertheater.

Friedrich Franz von Conring: Disziplin, Schauspiel. Leipzig, Schauspielhaus.

24. 9. Otto Manz: Der Schwertkämpfer, Einaktiges Trauerspiel; Der Gönner, Einaktiges Lustspiel. Hannover, Königliches Theater.

29. 9. Hans Tuerschmann: Der Kindesretter, Einaktige Detektivkomödie; Sprengstoff, Einaktiges Drama; Ein toller Streich, Einaktige Burleske. Pirna.

30. 9. Rudolf von Gottschall: Auf dem Kynast, Schauspiel. Leipzig, Neues Stadttheater.

3. 10. Hermann Sudermann: Rosen, Drei Einakter. Wien, Burgtheater.

Anton Ohorn: Der Wasunger Krieg, Historisches Lustspiel. Chemnitz, Stadttheater.

4. 10. Ferdinand von Feldegg: Mit seinem Gott allein, Volksschauspiel. Wien, Raimundtheater.

Alexander Engel und August Neidhardt: Das Protektionskind, Schwank. Wien, Bürgertheater.

5. 10. Maximilian Böttcher: Der Weg zum Erfolg, Komödie. Altona, Stadttheater.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lession, Berlin W. 9

Die Schaubühne
31. Oktober 1907
III. Jahrgang Nummer 44

Wien/ von Egon Friedell

Look in thy heart and write", ſagt Sidney. Hermann Bahr blickte in ſein Herz und ſchrieb. Was er niederſchrieb, war ein fünfundzwanzigjähriger Zorn über Wien; aber ein Zorn, der nicht wütet, ſondern ſtillhält und ſammelt, Fakten an Fakten reiht und ihre Erklärungen ſucht; ein Zorn, der ganz ſzientifiſch, naturwiſſenſchaftlich geworden iſt. Wie der Zoologe irgend eine Rückbildung in ihrer Geneſis beſchreibt, ſo erzählt Bahr die Geſchichte Wiens: wie zuerſt die Kelten kamen, jene glatten, liſtigen, anpaſſungsfähigen Menſchen, die blos zu ſcheinen verſtehen, die ſelbſt nichts ſind, aber alles werden können; wie ſie dann mit dem ſüddeutſchen Schlag eine ſehr glückliche Blutmiſchung eingingen und in den tätigen, weltkundigen Babenbergern die rechten Fürſten fanden. Das iſt die große Zeit Wiens, die Zeit Walters von der Vogelweide. Dann aber kommen die Habsburger, und ihr Grundzug iſt: ſie haben keinen Sinn für das Wirkliche. Die Welt ſoll ſich nach ihnen richten, nicht ſie nach der Welt. Daher können ſie nur Geſchöpfe brauchen, die keinen eigenen Willen haben, und ſo entſteht die ‚Nation der Hofräte'. Dann kommt die Barocke mit ihrer doppelten Umkehrung des Weltlichkeitsbegriffs: ſie verneint zuerſt die Welt als einen bloßen Traum; indem ſie aber hiermit den Traum als das allein Wirkliche bejaht, kehrt ſie auf einem Umweg wieder zur Welt zurück und wird die Philoſophie der weltlichſten Weltlichkeit, denn nun fällt jede Verantwortlichkeit, da das Leben ja nur ein Traum iſt. So entſteht jene ſeltſame Miſchung von Weltflucht und Weltliebe, von Demut und Stolz, von Weihrauch und Moſchus. Und dann kommt der künſtlich erzeugte, erborgte, ganz neben dem Leben herlaufende öſterreichiſche Liberalismus hinzu und ſchließlich die Einwanderung der reformierten Juden, und in dieſer vollendet ſich die Geſchichte Wiens.

Rein vom ſchriftſtelleriſchen Geſichtspunkt betrachtet, iſt dieſes Buch eine kulturpſychologiſche Monographie allererſten Ranges, und um Schriften zu nennen, die eine ähnliche Sicherheit und Feinheit der pſychologiſchen Viviſektion,

eine ähnliche Witterung für die verborgensten und verstricktesten seelischen Komplikationen, eine ähnliche Präzision und Bildkraft des sprachlichen Ausdrucks zeigen, muß man sehr hoch hinaufsteigen, etwa bis zur ‚Genealogie der Moral' oder zu Pascals ‚Pensees'. Das Buch hat aber daneben auch seine ethische Bedeutung. Nicht etwa die, daß die Wiener infolge dieser objektiven Charakteristik ein wenig in sich gehen werden. Das ist ganz ausgeschlossen. Der Rückentwickelte hat vor dem Entwicklungsfähigen immer den ungeheuern Vorteil voraus, daß man ihm seine Minderwertigkeit nie beweisen kann. Wenn er einen Buckel hat, wird er niemals finden, daß ein Buckel unnatürlich oder häßlich ist, sondern deduzieren, daß der Buckel eine seltene Auszeichnung, ein Privileg für Elitemenschen bedeutet, und daß alle Buckellosen freaks sind. Den Wienern ‚einen Spiegel vorhalten' wäre daher ein völlig zweckloses Unternehmen. Nein: der ethische Wert des Bahrschen Buches liegt darin, daß das Ausland vielleicht doch allmählich dazu kommt, richtige Ansichten über Wien zu bekommen.

Ein bekannter Typus ist der ‚Herr aus Deutschland', der sich für Wien begeistert. Es ist nichts begreiflicher, aber auch nichts gegenstandsloser als diese Sympathie des Reichsdeutschen für Wien. Er kommt aus seiner nüchternen, tüchtigen, betriebsamen, ehrlichen Heimatstadt und lebt jetzt vierzehn Tage im ‚lieben Wien'. In diesen vierzehn Tagen spürt er natürlich nichts als ein gewisses angenehmes Gefühl der Erholung und Erleichterung. Er sieht Menschen, die nichts arbeiten, des Tags im Kaffeehaus Billard spielen oder zwischen schönen, alten Bauten spazieren gehen, des Nachts ‚paschen' und ‚dudeln', außerdem auf gute Zubereitung der Speisen halten, in eleganten Equipagen fahren und Virginia rauchen. Und da er während der kurzen Zeit seines Aufenthalts von den übeln Folgen dieser Lebensformen nichts zu spüren bekommt und ebensowenig Gelegenheit hat, diese Menschen von einer andern Seite als von der ihrer ‚Leichtlebigkeit' kennen zu lernen, so glaubt er, hier sei eine Stadt, die noch etwas von jener antiken Lebensschönheit hat, nach der so viele Menschen sich zurücksehnen, hier sei noch ein Stückchen Griechenland, ein Eckchen von jenem Paradies, aus dem der Amerikanismus uns vertrieben hat. Daß Wien unmoderne Verkehrsmittel, eine elende Pflasterung, Beleuchtung und Polizei, eine lächerliche Stadtbahn, eine miserable Post hat und so weiter, was interessiert ihn das? Die vierzehn Tage lang kommt er auch ohne das aus. Er betrachtet statt dessen die Votivkirche, die für einen Durchreisenden allerdings ein größerer Genuß ist als ein Automobilomnibus. Daß unter hundert Verwaltungsbeamten kaum einer seiner Aufgabe gewachsen ist, daß der Schulunterricht unter der Herrschaft des herzlosen und beschränkten Bureaukratismus steht, daß in Wien der Ankauf eines Federmessers mehr Nervenkapital verschlingt als anderswo die Gründung einer Fabrik, woher sollte er das erfahren? Er hat in Wien keine Federmesser zu kaufen, keine Prozesse zu führen, keine Kinder ins Gymnasium zu schicken: er bewundert die Karlskirche. Und da außerdem einige Kellner, Fiakerkutscher und Dienst-

männer gegen den ‚Zugereisten', der sich gewöhnlich noch mehr übers Ohr hauen läßt als der Einheimische, von ausgesuchter Höflichkeit waren, so faßt er seine Eindrücke in dem Satz zusammen: „Geschafft wird bei uns mehr, aber liebenswürdiger und kunstsinniger ist der Wiener."

So entstand das Märchen von der ‚wiener Kultur'. Man könnte nun zunächst erwidern: selbst zugegeben, daß Wien auf einer ästhetisch höhern Stufe steht, daß die Menschen dort freier, leichtbeschwingter, anmutiger, ‚griechischer' leben, daß die Schönheit dort einen größern Raum in der allgemeinen Oekonomie des Daseins einnimmt — müßte infolgedessen Wien die höhere Kultur haben? Ich glaube, man macht sich die Sache etwas zu bequem, wenn man einfach feststellt: wo mehr äußere Schönheit ist, da ist mehr Kultur. Bloße ‚Schönheit' genügt noch lange nicht. Sie wäre erst dann ein Merkmal hoher Kultur, wenn sie aus unsrer Zeit geboren wäre. Die Schönheit früherer Zeiten kann unter Umständen auch heute noch schön sein, aber sie kann niemals ein Faktor in unserm modernen Leben werden. Es ist nichts als Zeitverschwendung, wenn man von historischen Phantomen, wie ‚Athen', ‚Renaissance' oder ‚Weimar', träumt. Diese Kulturen waren gerade deshalb groß, weil sie aus der unmittelbarsten Gegenwart des Tages entstanden waren. Heute sind sie tot und gehören bestenfalls ins Museum. Es gibt nur eine einzige Kultur, mit der wir rechnen dürfen: die vom Herbst 1907. Alles andre ist Selbstbetrug. Wir dürfen nur fragen: Haben wir heute schon eine Kultur, die unsrer Zeit entspricht, eine Kultur, die nicht im Widerspruch steht mit Automobil, Torpedoboot, Bogenlampe, Untergrundbahn? Ja oder nein? Jede andre Fragestellung wäre feig und unehrlich.

Antworten wir mit ‚Nein'! Was liegt daran? Wir haben noch keine Kultur. Aber wir wollen lieber keine haben, als eine, die wir nicht selbst gemacht haben. Was sollten wir mit ‚alter Kultur' anfangen? Es sind Leichengewänder, die nicht für uns geschnitten wurden. ‚Alte Kultur' ist gut für Aufsatzthemen, aber im lebendigen Leben hat sie nur den Zweck, Keime zu unterdrücken. Es gibt nichts Schädlicheres und Entwicklungshemmenderes als die ewigen Lamentationen über die Amerikanisierung Europas. Leider ist es noch nicht genug amerikanisiert. Und Berlin verdient gerade darum die höchste Bewunderung, weil es seine Aufgabe als deutsche Reichshauptstadt so richtig erfaßt hat: die Aufgabe, ein Zentrum der modernen Zivilisation zu sein. Berlin ist eine wundervolle moderne Maschinenhalle, ein riesiger Elektromotor, der mit unglaublicher Präzision, Schnelligkeit und Energie eine Fülle von komplizierten mechanischen Arbeitsleistungen vollbringt. Es ist wahr: diese Maschine hat vorläufig noch keine Seele. Das Leben Berlins ist das Leben eines Kinematographentheaters, das Leben eines virtuos konstruierten ‚homme-machine'. Aber das genügt fürs erste. Berlin ist in den Flegeljahren einer kommenden Kultur, die wir noch nicht kennen, und die sich erst herausarbeiten muß. Die berliner Geschmacklosigkeiten sind wenigstens moderne Geschmacklosigkeiten, und die

sind immer noch besser als die geschmackvollste Unmodernität, weil in ihnen Entwicklungsmöglichkeiten stecken.

Dies alles könnte man immer noch erwidern, wenn in Wien wirklich mehr Kunstsinn und ästhetisches Empfinden wäre als in Berlin. Aber die Prämisse ist ja gar nicht richtig.

Ob die Wiener einmal kunstsinnig gewesen sind, mag der Historiker feststellen; heute ist jedenfalls nichts mehr davon zu spüren. Man mache einen Gang durch die Stadt und betrachte die Denkmäler, die in der letzten Zeit entstanden sind: das völlig nichtssagende Radetzky-Monument, das in seiner Geschmacklosigkeit einzig dastehende Tegetthoff-Monument, das Maria-Theresia-Monument, das der Siegesallee nichts nachgibt, das ganz idiotische Deutschmeisterdenkmal, die Pallas Athene aus Stearin, die man vors Parlament gestellt hat, und so weiter. Man beobachte die Möbel, auf denen der Wiener sitzt, die neuen Häuser, in denen er wohnt, die Restaurants und Cafés, die er besucht, und man gestehe sich, daß die (in einer modernen Großstadt wahrscheinlich unvermeidliche) Geschmacklosigkeit in Wien blos pauvrer und in kleinerm Stil betrieben wird als in Berlin. Man sehe zu, wieviel Menschen im Burgtheater sitzen, wenn die ‚Gespenster' gegeben werden, und welche Volksaufläufe stattfinden, wenn man dort ‚Husarenfieber' gibt. Man erwäge, wieviel Interesse für die glänzende Ausstattung bei den Wagner-Aufführungen der Hofoper von dem rein musikalischen Interesse abzuziehen ist. Man zähle die epochemachenden Werke der modernen Literatur nach und frage sich, wie viele in Wien überhaupt nicht gespielt wurden, wie viele durchfielen, und wie viele erst dadurch in Wien möglich wurden, daß Reinhardt oder Brahm sie brachten. Man sehe die Spielpläne der Privattheater durch und bemerke, daß es in Wien überhaupt keine Theater gibt, sondern blos Schaubuden: solche für Ausstattungswesen und solche für Pornographie. Man schlage eine alte Zeitung auf und bemerke, was noch vor zehn Jahren große Blätter über Ibsen schreiben konnten; man beachte, daß sich bis heute kein Ibsen-Drama dauernd in einem wiener Theaterspielplan halten konnte; man konstatiere, daß Maeterlinck (in Wien ‚Mähterlinck' ausgesprochen) heute noch in Wien auf kleine Versuchsbühnen angewiesen ist, mit Ausnahme der ‚Monna Vanna', die man aber als Entkleidungspikanterie auffaßt. Man erkundige sich nach den Stücken, die in den letzten Jahren die höchste Aufführungsziffer erreicht haben, und man wird erfahren, daß es ein Gassenhauerquodlibet von Lehar und eine humorlose, plumpe Pornographie von Lavedan waren. Ausstattungsstücke, Hanswurstiaden, Zoten: das sind die Dinge, von denen die wiener Theater leben, genau wie vor hundert Jahren zu den Zeiten des ‚Leopoldstädter Theaters'.

Das ist die Theaterstadt Wien. Freilich: — wenn man unter einer Theaterstadt eine Stadt versteht, in der alles ‚Theater', das heißt nichts echt und tief, sondern alles Schminke und Oberfläche ist, eine Stadt, in der Tag und Nacht Komödie gespielt wird: dann ist Wien die Theaterstadt

kat' exochen. Sie ist es auch insofern, als nirgends mehr der atavistische Kultus des Schauspielers so in Blüte steht wie in Wien. Und es ist bekanntlich nur der Schauspieler, der den Wiener ins Theater zieht. Vom Stück weiß er sehr oft nicht den Verfasser, aber daß er vergäße, wer in der ‚Jugend' im ‚Deutschen Volkstheater' den Amandus gespielt hat, das ist ganz ausgeschlossen. Wenn er zum Beispiel ‚Kabale und Liebe' loben will, so wird er dies in neun unter zehn Fällen mit den Worten ausdrücken: „Das Stück, in dem der Reimers die Medelsky vergiftet, ist sehr gut." Daher haben in Wien immer die Stücke derjenigen Schriftsteller den größten Erfolg gehabt, die ihrem innersten Wesen nach selber nur Schauspieler sind: zum Beispiel Sardou, Feuillet und alle die Franzosen, mit denen das berühmte Burgtheater jahrzehntelang sein Repertoire gefüllt hat. Ein Galanteriegegenstand, eine ‚Pflanz', eine ‚Hetz': mehr ist das Theater dem Wiener nie gewesen. Und seine Leidenschaft für die Schauspielkunst rührt nur daher, daß diese Kunst sich noch am weitesten ungestraft vom Leben zu entfernen vermag. Der Schauspieler als Feuerfresser, als Wurstel, als Lebensverfälscher: das ist sein Ideal. Sein Instinkt für das Unechte zieht den Wiener zum Theater. Es ist derselbe Instinkt, der ihn ‚Blumenkorsos' arrangieren läßt, bei denen unabsehbare Wagenkolonnen mitten im blühenden Frühling mit falschen Taffetblumen in Papiermanschetten geschmückt sind, so daß man eher von einem Korso der Kalbskotelettepapillotten reden könnte.

Aber wie eben am Wiener gar nichts echt ist, so ist es auch nicht dieser kindische Personenkultus, den er mit den Schauspielern treibt. Wenn er sich scheinbar für Kainz oder Girardi begeistert, so begeistert er sich in Wahrheit für sich selber. Er will sich wichtig machen: er will nie und nirgends etwas andres. Dieses Sichandenwagendrängen, Coupéfensterein drücken, Blumenausderhandreißen ist nichts als ‚Gschaftlhuberei'. Man muß nur einmal einer solchen ‚Ovation' beigewohnt haben, um zu erkennen, daß der Wiener dabei nur die willkommene Gelegenheit ergreift, sich ungestraft ungezogen benehmen zu dürfen. Und deshalb ist dieses ganze Getue für den Künstler völlig wertlos. Hören wir, was Chamberlain über Richard Wagners Aufenthalt in Wien sagt:

„Ueber die wiener Jahre ist wenig, namentlich wenig Erfreuliches zu berichten. Mit der ihm eigenen Derbheit ruft einmal Beethoven — den die Wiener gern als einen der ihrigen betrachten —: ‚Verflucht sey das Leben hier in der österreichischen Barbarey für mich!' Dieses eigentümliche Gemisch von südlichem Leichtsinn und nördlicher Schwerfälligkeit, in welchem weder die glänzende Begabung und der intuitive Formensinn des Lateiners, noch die Tiefe und die Gediegenheit des Germanen anzutreffen sind, diese ‚österreichische Barbarei' lernte nun Wagner durch schmerzliche Erfahrungen kennen. Als er in Wien eintraf, hörte er zum ersten Mal in seinem Leben seinen eigenen ‚Lohengrin'. Der Jubel des Publikums war während des ganzen Abends ein unbeschreiblicher; tiefgerührt dankte der Meister am

Schluſſe: ‚Laſſen Sie mich den Zielen meiner Kunſt nachſtreben; ich bitte Sie, mich hierin zu unterſtützen, indem Sie mir Ihre Gunſt bewahren.‘ Dieſe ‚wahrhaft ergreifende Aufnahme‘ war es, die Wagner zu ſeinen weitern wiener Unternehmungen beſtimmte, wobei er dann erfahren mußte, daß er in gar keinem Bruchteil des geſamten Publikums auch nur die geringſte Unterſtützung finden ſollte; der Jubel war ſich Selbſtzweck geweſen; um die ‚Ziele Wagnerſcher Kunſt‘ kümmerte ſich kein Menſch Nicht dank der Begeiſterung der Wiener, ſondern dank dem Kunſtſinn ungariſcher Magnaten und böhmiſchen Feudaladels hatte Beethoven ſeinen Lebensunterhalt in Wien finden können; dieſe Traditionen hatten ſich aber indeſſen längſt verloren, und außerdem war Wagners Kunſt kein Boden für das Mäcenatentum, ſie bedurfte eines Volkes — oder eines Königs. Hier aber fand Wagner weder Volk noch König. Mit Ausnahme einiger echt deutſcher Männer aus bürgerlichen Kreiſen lebte er in Wien ganz iſoliert; ſeine erhabenen ‚Kunſtziele‘ mußte er allein und ohne jegliche Unterſtützung gegen eine der korrupteſten Theaterwirtſchaften von Europa und gegen eine Preſſe durchzuſetzen verſuchen, die moraliſch auf derſelben Höhe wie dieſe Theaterwirtſchaft ſtand, dabei aber zielbewußter und geſchickter verfuhr . . . Ich glaube nicht, daß es in Wagners ganzem Leben eine zweite ſo jämmerliche, elende, geiſtig und künſtleriſch ſo troſtlos öde und nichtige Zeit wie dieſe Jahre in Wien gibt . . . In ſeinem ſchweigenden Aſyl der Schweiz hatte der einſame, verlaſſene Künſtler auf die Alpen hinausblicken können, ſie ſprachen ihm Troſt zu; in Paris durfte er ſich durch die bewundernde Freundſchaft der hervorragendſten Geiſter für alle erlittene Unbill entſchädigt fühlen; ſpäter, in München, konnte die treubewährte Freundſchaft ſeines Königs und die Liebe ſeines Schnorr ihm alles erſetzen; in Wien aber, in der Hauptſtadt der ‚wirklichen Frivolität‘, wie Wagner es ſpäter nannte, hier gab es gar nichts, gar keinen Troſt, gar keine edle Ablenkung, gar kein ‚Aſyl‘ für das arme gemarterte Herz des faſt an den Rand der äußerſten Verzweiflung getriebenen Genies, gar nichts — außer eben Frivolität.“

Wie es Beethoven, Grillparzer, Kürnberger in Wien gegangen iſt, hat Bahr in ſeinem Buch ausführlich gezeigt. Es iſt noch niemals einem, der etwas will und etwas kann, in Wien anders gegangen. Auch Bahr nicht. Seit einer langen Reihe von Jahren arbeitet er in Wien und an Wien, leidenſchaftlich bemüht, den modernen Geiſt durchzuſetzen, den Geiſt der verfeinerten Impreſſionabilität, der intelluktuellen Zucht, der künſtleriſchen Objektivität. Er hat nichts erfahren als Verſtändnisloſigkeit und Undank. „Er ſchreibt intereſſant,“ ſagen ſeine Freunde; „er iſt ein Cabotin.“ ſagen ſeine Feinde. Mit dieſem: ‚Er ſchreibt intereſſant‘ weiß der Wiener jedesmal ſich ſeiner Erzieher zu entledigen und jeden, der etwas zu ſagen hat, der von irgend einem ernſten Pathos erfüllt iſt, zum Plauderer, Jongleur und Bajazzo zu degradieren. Wird den Wienern jemand durch Wahrheitsliebe unbequem, ſo kommen ſie mit der Verdächtigung, es ſei Senſationshaſcherei und Poſe, oder mit noch niedrigern Anſchuldigungen. Wer Univerſalität,

Tiefe, Leidenschaft, Objektivität, Arbeitskraft, Denkschärfe hat, den hassen sie, denn alle diese Eigenschaften sind für den Wiener ebensoviele Beleidigungen.

Würden die Schafsköpfe, die an Bahrs kritischer Tätigkeit nichts zu rühmen wissen als die ‚interessante Feder', sich einmal klar machen, warum denn eigentlich Bahr ‚interessant schreibt', so würden sie wahrscheinlich auch diese Bemerkung unterdrücken. Denn Bahr ist ein interessanter Kritiker aus dem einfachen Grunde, weil er das Gute an den Kunstleistungen erkennt. Er hält sich an das Positive des Kunstwerks, an das Plus, an das, was daran anders ist. In seinen Mängeln und Impotenzen deckt sich nämlich der Künstler mit allen übrigen Menschen: hierüber zu reden, ist also völlig uninteressant. Kritiker, die sich vorwiegend auf diese Seite der Fehler und Unzulänglichkeiten verlegen, sind langweilig. Was einer nicht kann, das wissen wir schon von alleine: im Nichtskönnen sind wir ja selber erste Fachleute. Aber von einem Kritiker, der auf versteckte Schönheiten aufmerksam macht, der womöglich neue Schönheiten, die vorher gar nicht dawaren, in ein Kunstwerk hineinträgt, von einem solchen haben wir etwas, und ein solcher ist interessant. Weil er nämlich selber ein Künstler ist. Denn ein Künstler ist ja nichts andres als ein Mensch, der das Schönheitskapital der Welt vermehrt.

Und obgleich ein solcher Kritiker gar nicht ‚objektiv' ist, wird er dennoch von einem Kunstwerk mehr verstehen als andre Menschen. Denn die Liebe, mit der er an die Kunst herantritt, erschließt ihm die Kunst. Es ist mit der Kunst nicht anders als mit allen andern Dingen. Kälte und Härte haben keinen Zugang zu den Geheimnissen der Welt. „Love is an eye-water," sagt Emerson.

Für so etwas ist aber der Wiener ganz und gar nicht. Er will Kritiker, die zu allem einen Korrekturrand machen, die abstreichen und reduzieren, ‚Einflüsse aufzeigen', beschämende Vergleichungen ziehen, für jedes begeisterte Bemühen sofort eine kalte Douche bereit haben; er will Kritiker, die die Kunstwerke verhäßlichen.

Als ein solcher Kritiker geht der Wiener selber durchs ganze Leben: immer bereit, hinter jedem Enthusiasmus eine Blague, hinter jeder idealen Bestrebung einen persönlichen Zweck und, wenn ihm schon gar keine andre Ausflucht bleibt, zumindest in jeder geistigen Ambition eine ‚Fadesse' zu sehen. Daher kommt es, daß das ganze Leben in Wien etwas so seltsam Verzerrtes hat. Wien ist eine schöne Stadt mit häßlichen Menschen. Die Poesie Wiens liegt in den Steinen und Bäumen. Die Menschen aber, die zwischen diesen Steinen und Bäumen herumgehen, sind von einer giftigen, entstellenden Krankheit erfaßt, die sich im Laufe vieler Jahrzehnte in sie eingefressen hat: sie heißt Mangel an Idealismus. An dieser lebensgefährlichsten aller Epidemien geht Wien langsam zugrunde. Niemand kann sie lokalisieren, denn sie ist überall. Niemand kann sie heilen, denn sie beruht auf der Zusammensetzung des wiener Bluts. Es ist damit nicht so einfach wie mit den Blattern.

Esther, Cicely und Truffaldino

Cicely ist von Shaw und die Hauptfigur eines dramenähnlichen Gebildes. Sie hat also Brüder und Schwestern. Cicely ist Julius Caesar und Candida Morell und jener wundervolle Kellner aus dem ‚Verlorenen Vater'. Von allen hat sie etwas. Sie ist die verkörperte Grazie und hat dabei einen Dunstkreis von selbstverständlicher Ueberlegenheit um sich. Das Ziel sinnvoller Lebensführung sieht sie in der harmonischen Heiterkeit einer hilfreichen und guten Seele, die nicht ohne Geist zu sein braucht. Cicely hat den Geist, der stets bejaht, nachdem er den Pessimismus und den Optimismus gleicherweise als Halbheiten erkannt hat. Die Weltanschauung dieser Frau gründet sich auf zwei tiefen Einsichten: daß wirklich gute Menschen genau so selten sind wie wirklich schlechte; und daß keiner jemals die ganze Wahrheit über irgend etwas weiß. Das ist keine Resignation, die lähmt, sondern eine die stärkt. Sie macht bescheiden, aber auch unbesiegbar. Cicely gewinnt aus ihr die Fähigkeit, zu verzaubern, ohne je verzaubert zu werden. Diese ihre Fähigkeit erstreckt sich auf jedermann, auf jeden Mann. Die Männer werden dumm und klein vor ihr. Alle Manneseigenschaften enthüllen sich mehr oder minder als irdische Gebrechen, die Cicelys reine Menschlichkeit zu sühnen kommen muß. Ehrgeiz wird Eitelkeit, Gerechtigkeitstrieb wird Rechthaberei, Logik wird Eigensinn und Tapferkeit wird Prahlerei in jenem Reich der mütterlichen Natur und des ästhetischen Wunders, das das Reich der Frau ist. Shaw wirkt hier wie ein umgekehrter Strindberg, als welcher gegen alle Weibesschwächen pathetisch alle Manneskräfte aufzubieten liebt. Shaw sieht die Relativität der Dinge und lacht. Wenn weiblicher Liebesreichtum durch Inkonsequenz, Schönheit durch Unselbständigkeit, Opfermut durch Launenhaftigkeit entwertet werden kann — warum soll dann nicht männliche Folgerichtigkeit durch Egoismus, Geistesschärfe durch Reizlosigkeit, Widerstandsfähigkeit durch Pedanterie entwertet werden können? Laßt also lieber gelten, was da ist! lehrt Shaws Sachwalterin, auf die der Dichter mit zärtlicher Liebe blickt, die er sich aber doch nicht nah genug auf den Leib hat rücken lassen, um nicht auch noch an ihr Kritik zu üben. Was ists um sie? Sie wird bald vierzig Jahre alt, reist ohne Schutz durch Afrika und schreibt darüber in die Zeitungen. Zum Schluß steht sie allein. Hätte Shaw eine Spur Sentimentalität in sich, so würden wir ein Frauenschicksal zu beklagen haben. Er deutet es nur gerade an. Cicely liebt die Menschen, weil sie keinen liebenswerten Mann gefunden hat. Ists ihre Schuld? Vielleicht ist in dieser Frau einmal ein Liebesleben getötet worden, trotzdem sie eifervoll bestreitet, je ‚verliebt' gewesen zu sein. Vielleicht aber könnte sie so warm nicht sein, wenn sie so kühl nicht wäre. Die Philanthropie

als dauernder Ersatz der Erotik: das ist, bei allen leisen Zweifeln, das Ideal, an das zu glauben Shaw in dieser Komödie vorgibt. Hierin liegt das Geheimnis ihrer Unbeschwertheit, ihrer Luftigkeit und Leichtigkeit. Wir sind, jenseits aller trüben, heißen, wilden Leidenschaft, in einer bessern und reinern Welt. Ich will nur gestehen, daß ich eine Menge dramaturgischer Qualitäten für diese durchsichtig klare Atmosphäre der Komödie hingebe, von der übrigens anstandshalber doch auch gesagt werden soll, daß sie ‚Kapitän Braßbounds Bekehrung' heißt. Unbedingt nötig ist es wirklich nicht. Weder Braßbound noch seine Bekehrung sind für den geistigen Gehalt des Stücks von Wichtigkeit. Beide sind schlecht und recht und reichlich unglaubhaft erfunden worden, blos weil schließlich irgend eine Art von Handlung und Gegenspiel vorhanden sein muß, die Cicely zur Entfaltung ihres Wesens bringen. Schade bleibt es trotzdem, daß sich Shaw um diese Dinge nicht ernsthafter bemüht hat. Die Mehrzahl wird zweifellos durch die Verworrenheit und Abenteuerlichkeit der Vorgänge gehindert, bis zum Kern der Charakteristik vorzudringen. Der Dialog ist nur zum Teil Entschädigung. Die lustigsten Bosheiten gegen England und die Engländer verpuffen vor einer deutschen Hörerschaft. Soweit im Kleinen Theater ein Eindruck zu bemerken war, ging er, innerhalb einer erträglichen Gesamtdarstellung, zum kleinern Teil von der schöpferischen Groteskkomik des Herrn Alfred Abel aus, zum größern Teil von dem unendlichen Charme jener leuchtenden Karoline Zaremba, die wir unter dem Namen Agnes Sorma lieben. Sie spielte wieder nicht ganz, was sich der Autor gedacht haben mag. Sie war kokett, schelmisch, springlustig und temperamentvoll, wo sie offenbar in gelassener Ruhe das natürliche Uebergewicht eines gesunden Frauenverstandes, eines untrüglichen Instinktes und einer unversieglichen Herzensgüte über alle Einbildungen von Manneswürde und Mannesehre beweisen sollte. Aber da Shaw zuverlässig finden würde, daß eins so schön wie das andre ist, unsre Sorma so schön wie seine Cicely, wollen wir nicht päpstlicher sein und uns dankbar erinnern, wie wir geschwelgt haben.

Auch Esther ist eine von den Schwestern Cicelys. Was ist Esther im Grunde? Soweit Grillparzer sie gedichtet hat: gleichfalls die Ueberlegenheit des unselbstsüchtigen Herzens über zweckhaftes Raffinement. Der Geist, der Cicelys Naivität nicht anfrißt, ist der Geist Bernard Shaws. Esthers Gescheitheit stammt von dem Juden Mardochai und weiß die geniehaft unbewußte Erfahrung früher Jugend mit dialektischer Gewandtheit vorzutragen. Es ist derjenige Zug in Esthers Bild, den Frau Gertrud Eysoldt ziemlich getroffen hat. Nur hat sie damit nicht viel mehr geleistet, als was das Buch auch leistet. Auf der Bühne kommt es darauf an,

die Wirkung auf den König glaubhaft zu machen. Da ist jener Zug kaum ausschlaggebend. Da fällt es einem schwer, sich Esther anders als entweder orientalisch blühend oder von lieblichster Huld der Erscheinung vorzustellen. Ich habe hoffentlich einen besonders schlechten Geschmack: aber wenn ich Ahasverus wäre, ich würde diese Esther höflich und interessiert zu Ende hören und sie dann ruhig weiter Weidenkörbe flechten lassen. Was soll solch eine Vorstellung? Herr Wegener zwingt sich, wo es sein muß, sogar einen schwermütigen Weichling ab. Aber muß es denn sein? Herr Arnold ist für den mächtigen Günstling eines Perserkönigs innerlich zu klein, und wäre Hans Pagays schlicht-hoheitsvoller Mardochai nicht, so wäre das Ergebnis auch dieses Kammerspielabends gleich Null. Denn Goldonis ‚Diener zweier Herren' hat ganz versagt. So viel Fleiß man an die burleske Stilisierung der Harlekinade gewandt hatte: ist Truffaldino nicht komisch bis zur Besinnungslosigkeit des Zuschauers, dann bleibt aller Liebe Mühe umsonst. Herr Biensfeldt war nur eminent beweglich und freute sich dessen intensiver, als es irgend ein Unbeteiligter imstande war. Ein toter Abend. Da es der dritte dieser Spielzeit ist, wird es zur Pflicht, zu fragen, was aus den Prinzipien der Kammerspiele geworden ist. Sie waren von Hause aus für Aufführungen bestimmt, von denen im intimen Raum eine erhöhte Wirkung erhofft wurde. Das hieß, daß ‚neue, kühne Melodien' in der Dramatik gefunden, in der Darstellungskunst erfunden werden sollten. Es war ein Programm, das mit ‚Frühlingserwachen', mit den ‚Gespenstern', mit dem ‚Friedensfest' und mit ‚Aglavaine und Selysette' weit über Erwarten erfüllt wurde. Diese Dramen waren zur Hälfte garnicht, zur Hälfte nicht annähernd so eindrucksvoll bis dahin gesehen worden. Vom neuen Winter sind bereits zwei Monate vergangen, und man hat ‚Fräulein Julie', ‚Liebelei', ‚Esther' und den ‚Diener zweier Herren' gegeben. Diese Dramen sind sämtlich von andren Bühnen und sämtlich unvergleichlich besser aufgeführt worden. Es wird sich über kurz oder lang rächen, wenn ein Theater von hohen Ambitionen und ruhmvoller Vergangenheit so ziel- und zwecklos herumexistiert. Die ganze Taktik ist mir rätselhaft. Es ist nicht anzunehmen, daß selbst die nicht ganz bühnenreife Arbeit eines verheißungsvollen deutschen Neulings bei der Premiere ärger durchfallen, daß sie weiterhin leerere ‚Häuser machen' wird, als diese unglückselige Allianz von Altvenedig und Altwien. Mit derartigen Versuchen aber würde den jungen Dramatikern, den schaffensdurstigen Schauspielern und, bei geschickter Auswahl, vor allem dem notleidenden Theater selbst gedient, das in Gefahr ist, sein Publikum an Orte zu verscheuchen, wo die Langeweile unvergleichlich billiger zu erkaufen ist.

Der Fall Caruso/ von Hans Warbeck

Seit letztem Freitag gibt es für mich einen Fall Caruso. Die Frage lautet klipp und klar so: ist er wirklich der große Tenor, dann ist er entweder indisponiert oder er will nicht (aus mancherlei Gründen). Oder aber, er ist es nicht, dann ist er durch äußerliche Sensation (Grammophon, new-yorker Affenhaus) in die Höhe geschraubt. Anzeichen für eine heftige Indisposition sind reichlich vorhanden. In ‚Rigoletto' und in ‚Aida'. Gleich im Anfang von ‚Rigoletto', in der flotten ‚Ballata', die im vorigen Jahr wie ein zündender Blitz ins Parkett fuhr, klang die Stimme belegt und verschleiert. Als aber die Einleitung zu dem Liebesduett mit Gilda im zweiten Akt leuchtend warm, in strahlender Schönheit ertönte, dachte man sich: Es ist gut, er hat sich freigesungen. Dann kam wieder die große Arie zu Anfang des dritten Akts, die trotz einzelnen glänzenden Momenten unfrei, gequält erschien. Endlich: Donna è mobile. Caruso kommt mit Elan aus der rechten Kulisse, wirft mit Schwung seinen Federhut auf den armseligen Tisch des Sparafucile, spuckt aus, schneuzt sich in die Tischdecke, schüttet ein paar Gläser Marca Italia herunter, setzt sich an den Tisch, ergreift das Spiel Karten und singt. Und man denkt: Jetzt kommts! Aber es kommt nicht. Plötzlich wieder, in den einleitenden Takten zum Quartett, die holden Töne aus dem Duett des zweiten Akts. Goldig, schimmernd, rund, fest und ehern, einer neben den andern gesetzt, daß — nicht Caruso, aber uns der Atem wegbleibt. Zum Schluß noch einmal das ‚Donna è mobile' des sicher abziehenden, durch die gefällige Maddalena vom gewissen Tode erretteten Herzogs. Schwach und matt. Kein Zweifel: der Mann ist undisponiert. Dasselbe klinische Bild in ‚Aida'. Mit einer Verlegung des Schwerpunkts. Die wundervolle erste Romanze: ‚Holde Aida' — ganz herrlich. Rein, sicher, plastisch, mit einer Fülle von Demi-Nuancen im zarten Piano. Das hohe B am Schluß zum Entzücken, daß ich am liebsten ‚Hurra' geschrien hätte. Pianissimo ansetzend, dann langsam anschwellend zum Fortissimo, endlich — o, diese Atemökonomie! — plötzlich kurz abreißend. Ritz, schnurr, weg ist er. Zweiter Wirkungskomplex: die kleinen Szenen mit Amneris und den Priestern im ersten und der große Einzug im zweiten Akt. Noch sehr schön, aber schon nicht mehr so brillant; reizvoll hauptsächlich durch die bescheidene Einfügung in das Ensemble. Man denkt: Er spart sich auf für das große Duett des dritten Akts. Was habe ich mir nicht von diesem großen Duett versprochen! Leute, die Caruso darin im Vorjahr gehört hatten, wußten baumausreißende Wunderdinge davon zu berichten. Die Enttäuschung! Das Duett an sich halb Schmarren, halb stammelnde Deklamation. Caruso selbst in dem Schmarren nicht von dem nötigen Glanz, und in den Deklamationsstellen zu abrupt, mehr sprechend als singend, ich möchte fast sagen: mehr hustend als sprechend. Und so weiter in der ersten Hälfte des vierten Akts, in der Gerichtsszene und in der Aussprache mit Amneris. Dann wieder wundervoll in dem

weltfernen Hymnus am Schluß, auf der kantablen, schön geschwungenen Phrase: „Leb wohl, o Erde, o du Tal der Tränen." Der Gesamteindruck: ungleich, nicht übermäßig begeisternd.

Dies die Dokumente der durch eine Erkältung gehemmten freien Willenskraft, denen übrigens auch die Zeugnisse eines Nicht-mehr-wollens, eines Mir-nicht-mehr-Spaß-machens, eines Genug-verdient-habens nicht mangeln. Denn wie wäre sonst die Schnuppigkeit zu erklären, die der große Caruso im ‚Rigoletto' und in der ‚Aida' oft zur Schau trägt? In der ‚Ballata', die aufspritzen muß wie gut frappierter Sekt? In dem ‚Donna è mobile', das sich in warmer, kosiger, italienischer Luft schaukeln muß wie ein liebestoller Schmetterling? In dem großen Auftritt vor dem ägyptischen König, wo es klirren muß von Messern, Degen, Schilden und zweirädrigen Kampfwagen? Der Sänger läßt neuerdings häufig in die Interviews einfließen, daß er nur so lange singen will, als es ihm Spaß macht, als er gefällt. Geschafft hat er es ja längst, aber wenn das Publikum durchaus noch ein paar Millionen an ihn los werden will, immer zu! Deutet derlei nicht darauf hin, daß er müde ist, daß er sich ein bischen . . . hinter dem Berg fühlt? Doch ich lasse die Frage nach dem Jetzt-sein des Künstlers und forsche nach dem Früher-sein. War oder ist denn Caruso wirklich so groß, so unbezahlbar, wie die ganze Welt schreit? Sein technisches Können ist ohne Zweifel immens und ganz lückenlos. Wir haben seine seltene Atemtechnik, seinen festen, klaren Ansatz, seine bezaubernde Fähigkeit, den Ton zu spinnen, seinen noblen Vortrag, seine unerschütterlich reine Intonation, seinen ehrlichen Ausdruck auf Schritt und Tritt erkannt. Darüber hinaus gibt es wirklich nichts. Aber wie ist es mit der Stimme? Ist sie in Wahrheit der große Stradivarius, der von edlen, runden, vollen Tönen überquillt? Glänzende Noten haben wir jedenfalls gehört: im zweiten und vierten Akt des ‚Rigoletto' und in der ersten Hälfte der ‚Aida'. Aber sind das auch nicht nur schöne ‚Noten', einzelne sonst nie gehörte Töne, wie sie der große Francesco Tamagno in der Kehle hatte? Gehört Caruso vielleicht zu den italienischen Tenören, die das Publikum mit ein paar hohen H, B und C verblüffen und, was dazwischen liegt, sorglos vernachlässigen? Ich denke an den vorigen Winter. An ‚Rigoletto' und ‚Carmen'. Haben wir da — streng genommen — eine kontinuierliche Leistung, wie unsre Destinn sie als herrlichste Aida bietet, kennen gelernt? Mit nichten! Auch da die glanzvollen Momente, wo das Publikum raste, und der Rest, wo man sich sagte: Na ja! Aber die Riesengagen des Welten-Tenors, die Riesenreklame des Grammophons und dazu noch das Abenteuer vor dem Affenhaus . . .

Während Caruso diesmal als Sänger hinter unsern hohen Erwartungen zurückblieb, lernten wir ihn von neuem als Schauspieler kennen und schätzen. Man bedenke erstens, daß der Mann doch im Grunde der „Tenor" vom reinsten Wasser ist. Zweitens, daß er durchweg in alten Schwarten auftritt, deren Gestalten ein verstaubtes Papierdasein führen. Und nun sehe

man sich an, was er aus diesen Hampelmännern macht. Wie er den Herzog im ersten Akt als den ahnungslos über Menschenleib, -Ehre und -Existenz schreitenden, dabei durchaus liebenswürdigen, sympathischen, mehr aus einem angeborenen Defekt, als aus schurkischer Ueberlegung handelnden Menschen charakterisiert. Wie er plötzlich im zweiten Akt, in den Szenen mit Gilda, den schmachtenden Liebhaber herauskehrt, um dann, über die leichten Reue-Anfälle des dritten, im vierten zu der leichtlebigen Gemütsphilosophie des ersten zurückzukehren. Le roi s'amuse. In ‚Aida' wieder ist er der kraftvolle, männliche, ernste, ehrgeizige, seiner hohen Aufgabe sich bewußte Feldherr. Ganz zitternde Erwartung im ersten Akt. Nach der Verkündigung des Königs, daß er der auserlesene Führer ist, eine Atem anhaltende Sammlung und ein mystisches Sichversenken in den großen Beruf. Als dann dem Sieger, der Aidas holdes Bild bereits im Herzen birgt, die Königstochter angetragen wird, ein Zittern und Beben am ganzen Körper, das mich bis ins Innerste traf. Die nächtliche Zusammenkunft am Isis-Tempel. Die heimliche Erregung, das stumme Glück, bei der Geliebten zu weilen. Die immer wachsende Beklemmung über die düstere Zuspitzung der Ereignisse. Endlich die verzweifelten, aus einer zu Tode getroffenen naiven Kindesseele aufschreienden Rufe: „No! No!", die zugleich die Brücke bilden zu dem Menschen Caruso, diesem prächtigen Kerl, der die angenehm enttäuscht, die ihn nur aus schlechten Bildern als italienischen Schmalz-Tenor, als einen kugelrunden, kleinen Herrn auf zwei Stöpselbeinen kennen. Genau das Gegenteil davon ist er. Eine stämmige, untersetzte Figur, ein kleiner Stier, dem man Kraft und Ausdauer wohl zutraut. Ein anspruchsloser, bescheidener Mensch, der sich auf der Bühne mit vollendeter Natürlichkeit und Grazie bewegt. Ein lieber, netter Kerl, der sofort aller Herzen gewinnen muß, wenn er schlicht vor den Vorhang kommt und sich mit einem drolligen Augenaufschlag verbeugt . . .

So. Das sind die Stücke im Fall Caruso. Möge die Richterin Zeit daraus ein Urteil machen!

Die geheimnisvolle Flöte/ von Li-Tai-Pe

Durch den Abend trägt der Wind
Süß der Blumen Düfte,
Eine Flöte leis und lind
Klingt durch Frühlingslüfte.

Und ich bog vom Weidenbaum
Einen Zweig hernieder,
Und mein Lied klingt wie ein Traum
In des Waldes Lieder.

Und der Wald lauscht durch die Nacht
Meinen Dichterträumen,
Und die Vögel geben acht,
Daß sie nichts versäumen.

Nachdichtung von Max Kirschstein

Der Billethandel der berliner Theater/ von Philipp Spandow

Eine der elementarsten Grundlehren der Volkswirtschaft besagt, daß der Preis jeder Ware durch Angebot und Nachfrage bestimmt wird. Es liegt auf der Hand, daß die Einwirkung dieser beiden Faktoren eine besonders heftige bei den Waren ist, bei denen nicht eine vorausseh ende Spekulation einzugreifen vermag, indem sie in Zeiten der Ueberproduktion überschüssiges Material aufspeichert, um es dann in Zeiten größern Bedarfs langsam und allmählich wieder herauszugeben. Zu dieser Kategorie gehören in erster Linie natürlich alle die Waren, die ihrer natürlichen Beschaffenheit nach nicht aufspeicherbar sind. Also auch die — Theaterbillets! Derselbe Billetsatz, dessen Wert sich ein mehr oder minder optimistischer Theaterdirektor noch um sieben Uhr mit, sagen wir einmal, 5000 Mark veranschlagen darf, ist schon um neun Uhr ein wertloses Päckchen Makulatur. Das Manko an Einnahme, das heute dadurch entsteht, daß eine Anzahl Plätze unverkauft bleiben, ist niemals wieder zu begleichen. Hierzu kommen noch zwei erschwerende Momente. Zunächst die unbestreitbare Tatsache, daß fast alle Theater einer Weltstadt großen Einnahmeschwankungen unterworfen sind, die sich im wesentlichen zurückführen lassen auf das Gefallen, das das Publikum an den augenblicklich das Repertoire beherrschenden Stücken findet, und weiterhin an dem gerade herrschenden Wetter. Ein warmer Herbstabend ist ein ebenso großer Feind des Theaters wie ein starker Platzregen oder Schneefall. Neben diesen wichtigsten Faktoren stehen dann noch die etwas minder wichtigen Tatsachen, daß, besonders in Berlin, gewisse Wochentage, wie etwa der Montag, stets den geringsten Theaterbesuch aufzuweisen haben. Das zweite, im höchsten Maße erschwerende Moment besteht aber darin, daß der Theaterbetrieb, der so heftigen Schwankungen unterworfen ist, seine Produktionskosten nicht zu verändern vermag. Der Schlächter, der weiß, daß er an bestimmten Wochentagen weniger Braten verkaufen wird, wird für diesen Tag natürlich weniger Vieh schlachten, der Bäcker wird für solche Zeiten weniger Brot backen. Das Theater kann sich dem Konsum nicht anpassen, sondern muß täglich in gleichem Maße produzieren. Und dennoch kann es sich, und das ist der springende Punkt, vielleicht als einziger Zweig des ganzen Wirtschaftslebens, den allmächtigen Faktoren von Angebot und Nachfrage bei der Preisfestsetzung nicht beugen.

Es ist aus praktischen Gründen, wie ohne weiteres einleuchtet, nicht angängig, die Preise je nach den heftigen Konjunkturschwankungen täglich zu ändern. Ein Familienvater, der mit drei oder vier Angehörigen in ein Theater geht, kann es nicht darauf ankommen lassen, ob er an diesem Abend gerade zehn Mark oder dreißig Mark zu bezahlen hat. Eine gewisse Stabilität der Preise muß unbedingt inne gehalten werden. Es liegt nun klar auf der Hand, daß sich allmählich bei Betrieben, die in der oben

dargelegten Weise in ganz abnorm starkem Maße mit den Schwankungen der Konjunktur zu rechnen haben, die Notwendigkeit ergeben mußte, diesen Schwankungen zu begegnen. Solange die Theater noch verhältnismäßig kleine Betriebe waren, die mit relativ bescheidenen Ausgaben zu rechnen hatten, ließ sich das — durch die noch heute in vielen Provinzstädten üblichen ‚kleinen Preise', ‚mittlern Preise' und ‚erhöhten Preise' — erreichen. Mit der gewaltigen Steigerung des Etats durch kostspielige Ausstattungen und früher nie gekannte Riesengagen, sowie ferner durch die riesige Weitläufigkeit einer Millionenstadt, in der der einzelne weder Zeit noch Lust hat, sich täglich darüber zu informieren, in welchem der dreißig Theater gerade heute kleine oder große Preise sind, reichte diese primitive Einrichtung nicht mehr aus. Es entstand das unabweisliche Bedürfnis, an der Theaterkasse gewissen Preisen als ‚Normalpreisen' Geltung zu lassen, daneben aber sich der täglich wechselnden Konjunktur durch besondere Einrichtungen anzupassen. Aus diesem Bedürfnis heraus entstand allmählich der heutige berliner Billethandel, der sich zurzeit in den Händen von vier bis fünf ziemlich kapitalkräftigen Firmen befindet. Es ist hier nicht der Platz, darzulegen, wie sich dieser Handel aus kleinen Anfängen heraus entwickelt hat, sondern es soll nur in kurzen Zügen sein Wesen betrachtet werden.

Sobald ein Theaterdirektor erkennt, daß er nicht in der Lage ist, sein Theater auf normalem Wege zu ‚füllen', wendet er sich an eine der bestehenden Billetfirmen, die übrigens zum größten Teil miteinander vertrustet sind. Er verkauft ihnen entweder zu einigen bestimmten Tagen oder auch für jeden Spielabend ein größeres Quantum Billets zu erheblich reduziertem Preise. Diese Billethändler schlagen nun einen angemessenen Prozentsatz auf und bringen diese Billets durch eine, wie man anerkennen muß, intensive Kleinarbeit im Publikum unter. Solange dieser Betrieb in kleinem Umfange und in geschlossenen Berufs- oder Vereinskreisen geschah, war er von ziemlich untergeordneter Bedeutung. Das hat sich aber seit etwa drei oder vier Jahren erheblich geändert. Die Billethändler handelten zweifellos in ihrem berechtigten kommerziellen Interesse und, wie die Theaterdirektionen meinten, auch im Interesse der Direktoren, als sie sich bemühten, ein immer größeres Absatzfeld für diese billigen Billets zu schaffen. Nach meinen Feststellungen versenden zwei der in Betracht kommenden Firmen zusammen, am ersten und fünfzehnten eines jeden Monats, sage und schreibe: 185 000 ‚Listen' mit Angaben über die bei ihnen zu herabgesetzten Preisen käuflichen Theaterbillets. Rechnet man nun auf die andern kleinern Händler nur 15 000 ‚Preiskurante' — was übrigens viel zu wenig ist — so ergibt sich, daß monatlich zweimal 200 000 = 400 000 Drucksachen hierüber in das Publikum geschleudert werden. Das bedeutet für die zehn Spielmonate einer Saison die gewiß respektable Anzahl von vier Millionen Preiskuranten! Diese, den meisten Berlinern hinlänglich bekannten blauen und rosa Zettel werden als offene ‚Drucksachen' über ganz Berlin und alle Vororte verbreitet. Auf diesen Listen sind die Bureaus angegeben, in denen jeder die

Billets großer und größter Theater zu viel niedrigerm Preise kaufen kann, als an der Kasse des Theaters selbst; außerdem arbeiten aber diese Firmen nun noch mit einem ganzen Stabe von Unterbeamten, die in Fabriken, Geschäften, Aemtern die billigen Billets vertreiben und sie ferner in Zigarrenhandlungen, Restaurationen, bei Barbieren zum Verkauf auslegen. Man sieht ohne weiteres, daß es sich hier um einen argen Uebelstand handelt. Liegt doch das moralisch Bedenkliche dieser Einrichtung darin, daß der Theaterdirektor an seiner Kasse für ein Billet fünf Mark nimmt und dem unwissenden Käufer arglistig verschweigt, daß dieser ein Billet der gleichen Qualität beim Zigarrenhändler an der nächsten Ecke für den halben Preis einkaufen kann.

Dennoch ist selbstverständlich nicht daran zu denken, eine aus so zwingenden wirtschaftlichen Gründen hervorgegangene Einrichtung mit irgendwelchen moralischen Erwägungen aufzuheben. Alle Versuche, die berliner Theaterdirektoren zu einer einmütigen Aufhebung des Billettramsches zu veranlassen, sind bisher fehlgeschlagen und werden auch aus den angedeuteten Gründen in Zukunft keinerlei Wirkung haben. Die berliner Theater benötigen diese Einrichtung, ohne die sie nicht mehr leben können . . . Um jedes Mißverständnis zu vermeiden, stelle ich ausdrücklich fest, daß sich folgende Theater dieser Einrichtung bedienen: Lessingtheater, Neues Theater, Kleines Theater, Trianontheater, Theater des Westens, Thaliatheater, Zentraltheater und einige kleinere Bühnen. Ferner für die Sonntag-Nachmittage: Lustspielhaus, Komische Oper, Metropol- und Apollotheater. Auch die drei Schillertheater sind mit ihren ‚freien Abonnements', einer Art Gutscheine, für die Wochentage auf diesen Listen zu finden. Man sieht, daß eigentlich einzig das Deutsche Theater fehlt. Es kann sich also nur fragen, wie diese — nun einmal unabweisbar notwendige Einrichtung — so zu gestalten ist, daß sie den Theatern den nötigen materiellen Nutzen gewährt, ohne die der augenblicklichen Einrichtung anhaftenden großen Uebelstände aufzuweisen.

Ich erblicke das einzige Heilmittel in einer genossenschaftlichen Einrichtung, die den Billetvertrieb wieder in die Hände legt, in die er gehört, nämlich der Direktionen selbst. Um es gleich festzustellen: Nach außen hin würde hierdurch gar nichts geändert werden. Denn ob diese Billetbureaus, die sich schon heute in den lebhaftesten Straßen der verschiedenen Stadtteile befinden, den Firmen X und Z oder der ‚Genossenschaft berliner Theaterdirektoren' gehören, ist völlig gleichgültig. Die moralische Rechtfertigung einer solchen Einrichtung würde darin liegen, daß die Theater ganz offiziell bekannt geben, daß sie an gewissen Stellen einen Vorverkauf ihrer Billets zu ermäßigten Preisen eingerichtet haben. Einen Tag vor jeder Vorstellung wird der Verkauf hierfür geschlossen und es treten nunmehr die Normalpreise in Kraft. Für jenen Vorverkauf aber werden keine bestimmten Preise festgesetzt, sondern ihre schwankende Höhe wird in denselben oder ähnlichen Formen durch besondere Veröffentlichung bekannt gegeben, wie es auch jetzt schon geschieht. Es wäre aus praktischen Gründen

gar nichts dagegen einzuwenden, daß auch die bisherigen Billethändler gegen einen angemessenen Verdienst ihre Tätigkeit weiterhin ausüben. Es wäre aber das wesentliche Ziel erreicht, daß die Theaterdirektionen wieder in unmittelbaren Verkehr mit dem Publikum treten, und daß das bedrückende Gefühl einer heimlichen Preisschleuderei beseitigt wird.

Aphorismen/ von Charles Baudelaire

Das Vergnügen, sich in der Masse zu befinden, ist ein geheimnisvoller Ausdruck des Vergnügens an der Vervielfältigung der Zahl.

Musik durchgründet den Himmel.

Gott ist ein Aergernis — ein Aergernis, das Profit bringt.

Ein wenig Arbeit, die dreihundertfünfundsechzigmal wiederholt wird, gibt dreihundertfünfundsechzigmal ein wenig Geld, das heißt: eine ungeheure Summe. Zu gleicher Zeit ist der Ruhm da. (Ebenso machen eine Menge kleiner Genüsse das Glück aus.)

Man sagt, daß ich dreißig Jahre alt sei. Wenn ich aber drei Minuten in einer gelebt hätte — wäre ich dann nicht neunzig Jahre alt?

Meine Ansichten über das Theater. Das Schönste, was ich, schon in meiner Kindheit und noch jetzt, in einem Theater angetroffen habe, ist der Kronleuchter — ein schöner, leuchtender, kristallischer, vielgestaltiger und symmetrischer Gegenstand. Indessen leugne ich nicht ganz den Wert der dramatischen Kunst. Nur wünschte ich, daß die Schauspieler auf sehr hohe Stelzen stiegen und Masken trügen, die ausdrucksvoller wären als das menschliche Antlitz, und daß sie durch Sprachrohre deklamierten; und schließlich, daß Frauenrollen durch Männer dargestellt würden. Trotz alledem schien mir der Kronleuchter, in den Vergrößerungen oder Verkleinerungen des Opernglases, der Hauptdarsteller zu sein.

Groß unter den Menschen sind nur der Dichter, der Priester und der Soldat. Der singende, segnende, opfernde und sich opfernde Mensch. Der Rest gehört der Peitsche.

Sobald ich allgemeinen Ekel und Schrecken eingeflößt habe, werde ich die Einsamkeit erobert haben.

Aus Baudelaires Tagebüchern, die nächstens zum ersten Mal in deutscher Uebertragung und mit Einleitung und Kommentar von Erich Oesterheld bei Schuster & Loeffler, Berlin, erscheinen.

Kasperletheater

Tell in Prosa/ von Kutsch

Hohlweg bei Küßnacht. Tell tritt zwischen den Büschen hervor

Tell: Durch diese hohle Gasse, glaube ich, muß er kommen. Wenn ich es recht überlege, führt kein andrer Weg nach Küßnacht. Hier muß es sein. Es ist vielleicht ein Wahnsinn, zu sagen: hier muß es sein, aber die Tat, die ich vorhabe, bedarf des Wahnsinns. Diese Armbrust ist bis jetzt nur auf Tiere gerichtet gewesen, ich habe friedlich gelebt, ich habe gearbeitet, und wenn ich müde von der Anstrengung des Tages gewesen bin, habe ich mich schlafen gelegt. Wer hat ihm befohlen, mich zu stören, auf wessen Veranlassung hin hat er mich drücken müssen? Seine böse Stellung im Land hat es ihm eingegeben. (Er setzt sich auf einen Stein) Tell läßt sich beleidigen, aber nicht am Hals würgen. Er ist Herr, er darf meiner spotten, aber er hat mich an Leib, Liebe und Gut angegriffen, er hat es zu weit getrieben. Heraus aus dem Köcher! (Er nimmt einen Pfeil heraus) Der Entschluß ist gefaßt, das Schrecklichste ist getan, er ist schon erschossen durch den Gedanken. Wie aber? Warum lege ich mich in den Hinterhalt? Wäre es nicht besser, vor ihn hinzutreten und ihn vor den Augen seiner Knechte vom Pferd herunterzuschlagen? Nein, ich will ihn als das ahnungslose Wild betrachten, mich als den Jäger, das ist sicherer. (Er spannt den Bogen) Mit der friedlichen Welt ist es nun vorbei, ich habe auf das Haupt meines Kindes zielen müssen, so ziele ich jetzt auf die Brust des Wüterichs. Es ist mir, als hätte ich es bereits getan und könnte nach Hause ziehen; was im Geist schon geschehen ist, tun die Hände hinterher nur noch mechanisch, ich kann den Entschluß verzögern, aber nicht brechen, das müßte Gott tun. Was höre ich? (Er horcht) Kommt er schon? Hat er es eilig? Ist er so ahnungslos? Das ist das Eigentümliche an diesen Herren, daß sie ruhigen Herzens Jammervolles begehen können. (Er zittert) Wenn ich jetzt den Schuß verfehle, so muß ich hinabspringen und das verfehlte Ziel zerreißen. Tell, nimm Dich zusammen, die kleinste Ungeschicklichkeit macht Dich zum wilden Tier. (Hornruf hinter der Szene) Wie frech er durch die Länder, die er erniedrigt, blasen läßt. Er meint, herrisch zu sein, aber er ist nur ohne Ahnung. Er ist so sorglos wie ein tanzendes Kind. Hundertfacher Räuber und Mörder. Er tötet, wenn er tänzelt. Ein Ungeheuer muß in der Ahnungslosigkeit sterben. (Er macht sich zum Schuß bereit) Jetzt bin ich ruhig. Ich würde beten, wenn ich weniger ruhig wäre. Ruhige wie ich erledigen Pflichten. (Der Landvogt mit Gefolge auf Pferden. Prachtvoller Auftritt. Tell schießt) Du kennst den Schützen. Frei ist das Land von Dir. (Ab)

Rundschau

Amerikanisches

Das vergnügungssüchtige New-York kennt keinen eigentlichen theatralischen Sommerschlaf. Bringt auch das Klima des Landes doppelt schwüle Tage, man weiß sich zu helfen: die leichtgeschürzte Muse klettert einfach auf die Dächer hinauf und richtet sich dort oben häuslich ein. Auf schwindelnden Höhen, auf wolkigem Steg — zwanzig und noch mehr Stockwerke hoch — mimen, singen und tanzen die Götter und Göttinnen. In den sogenannten roof gardens befinden sich wohleingerichtete Bühnen: die Sitze steigen im gedeckten Zuschauerraum amphitheatralisch empor, die Seiten sind offen, aber gegen Unwetter verschließbar, und der benachbarte alte Ozean pustet gelegentlich eine frische Brise durch den behaglichen, glänzend erleuchteten Raum. Unten tobt das Getriebe der Weltstadt, und nur wie fernes Meerrauschen dringt der Lärm bis zu jenen Höhen empor, zu denen man mit dem Elevator pfeilschnell hinauffliegt. Große Kunstgenüsse bieten selbstverständlich diese Dachtheater nicht. Sie dienen mehr zur Abkühlung und pflegen ausnahmslos das leichte Genre, Singspiele, Possen und Variedy shows. Mit dem fünfzehnten September werden diese Unternehmungen beendet, gleichviel ob ihnen das Wetter günstig ist oder nicht; denn hierzulande währt der Sommer und mit ihm die Hitze oft bis tief in den Oktober hinein. Aber in manchen Dingen ist der Amerikaner von einer peinlichen Genauigkeit; kein Mensch darf es sich einfallen lassen, nach dem fünfzehnten September mit einem Strohhut auf der Straße zu erscheinen, auch wenn der Indianersommer ihm noch so sehr den Schweiß aus den Poren treibt...

Obwohl der fünfzehnte September den Schluß für die sommerlichen Unternehmungen bedeutet, auch für Coney Island, allwo die Herrlichkeiten in einer wilden Festlichkeit, dem Mardi gras, zu Ende gehen, so läßt sich eigentlich nicht von einem Beginn der New-Yorker Theatersaison sprechen. Große Erfolge wie Belascos Rose of the Rancho werden ausgenutzt und das Theater den ganzen Sommer über offen gehalten. Da aber im übrigen die Stars und die Gesellschaften nicht ihre festen Häuser haben, diese vielmehr abwechselnd vermietet werden, so stellen sich die Truppen zu ganz verschiedenen Zeiten ein, je nachdem sie ein neues Stück haben oder sich mit einem alten auf der Reise befinden. Premierenschlachten gibt es kaum, denn einerseits ist das Kunstinteresse nicht tiefgenug, anderseits besteht auch die Gewohnheit: neue Stücke auf ihre Wirkung unterwegs, also in der Provinz, auszuprobieren, ehe man sie der Hauptstadt präsentiert. Wie in New-York die Extreme sich in allen Dingen berühren, so auch in Sachen des theatralischen Geschmacks, der nirgends mannigfaltigere Ansprüche stellt als hier; leben doch in keiner andern Stadt, um nur von europäischen Völkern zu reden, so viele Nationen, Engländer, Irländer, Deutsche, Franzosen, Italiener, Russen, Spanier, Skandinavier, bunt und unvermischt nebeneinander. Stärker noch als die Unterschiede des Geschmacks fallen aber die Unterschiede der Bildung ins

Gewicht, und der ästhetisch veranlagte Europäer wird sich hüten, ein Theater in der Bowery oder der 125. Straße zu besuchen. Schon die Plakate warnen ihn: brennende Eisenbahnzüge, Schiffsuntergänge, räuberische Ueberfälle und dergleichen bilden die ständige Attraktion für Melodramen, in denen selbstverständlich eine Unschuld bitterlich verfolgt, aber unter allen Umständen gerettet wird. Dagegen wird an den am Broadway liegenden vornehmen Theatern gewöhnlich feine Kost geboten, freilich aus den mannigfaltigsten Küchen. Im kleinen Bijoutheatre spielt schon seit Jahresfrist die ursprünglich russische Schauspielerin Allin Nazimova Stücke von Ibsen in englischer Sprache, ‚Nora', ‚Hedda Gabler', zwischendurch ‚Comtesse Coquette' (Untreu) von Bracco, und jetzt will sie sich an den ‚Baumeister Solneß' wagen. Dafür bekommt man in dem benachbarten New-Amsterdam Theatre, einem der schönsten und vornehmsten Theater New-Yorks, ‚The round up' zu sehen, a drama of Life on the Great Ranges of Arizona. Das Stück wird ausgezeichnet gespielt und ist geradezu hervorragend inszeniert, aber es wirken unter andern Künstlern — zwanzig Pferde mit. Auf schroffen Felsenpfaden übersetzt ein Trupp reitender Indianer einen Paß; es entwickelt sich eine Schlacht, bei der unglaublich viel Pulver verschwendet wird, und schließlich schwebt der zu Tod getroffene Indianerhäuptling kopfab mit hängenden Gliedern über dem Abgrund.

Damit verträgt es sich freilich schlecht, daß nur ein paar Häuser weiter das stolze Opera House steht, in dem die herrlichsten Meisterwerke der Kunst, sogar der ‚Parsifal', aufgeführt werden. Derjenige Teil des amerikanischen Publikums, welcher das Bühnenfestspiel besucht, besitzt Haltung und Kunstverständnis; die Feierlichkeit der Handlung macht ersichtlich tiefen Eindruck auf die gespannt lauschenden Zuhörer, und zum Schluß wird ganz gegen die hiesige Gewohnheit selbst der Applaus niedergezischt, um die Weihe der Stunde nicht zu stören.

Entgegen der Gepflogenheit der meisten andern Theater haben die beiden großen Opernhäuser Newyorks ihre bestimmte, nur auf vier bis fünf Monate sich erstreckende Saison. In der Metropolitanoper verspricht sie diesmal glänzend zu werden. An Tenören sind Caruso, Bonci, Rousselière, Knote, Burrian und Burgstaller gewonnen; an Primadonnen die Sembrich, Morena, Farrar, Cavalieri, Eeams; als Dirigent Mahler. Der Vorzug der hiesigen Aufführungen im Vergleich zu den europäischen besteht darin, daß jede Oper in der Sprache des Landes gesungen wird, der sie entstammt. So wechseln italienische, deutsche und französische Aufführungen ab, und jede ist in den Hauptrollen mit entsprechenden Sängern besetzt. Dadurch erhält die einzelne Oper durchaus das ihr gebührende nationale Kolorit. Neben der Metropolitanoper behauptet sich die Manhattenoper mit Glück. Sie will diesmal neue Sterne bringen. Die Melba ist ihr jedoch treu geblieben, und Frau Schumann-Heintz hat sich hinzugesellt.

Einen großen Verlust hat das amerikanische Theater durch das Hinscheiden Mansfields erlitten. Er war ohne Frage die interessanteste Erscheinung auf der nationalen Bühne. Wenn auch nicht wählerisch in Bezug auf die Form, vermittelte er doch seinen Landsleuten die Bekanntschaft mit neuer europäischer Dichtung. Er spielte Cyrano, Shaws Teufelskerl, ja sogar im vorigen Jahr, als seine letzte neue Rolle, den Peer Gynt, freilich in einer mehr als fragwürdigen Bearbeitung. Auch den Don Carlos hat er gespielt; aber die Deutschen haben ihren Schiller

nicht wiedererkannt: Philipp von Spanien war zur Mumie zusammengeschrumpft und Posa zur völligen Nebenrolle herabgesunken. Besonders grün schien übrigens Mansfield trotz seiner Abstammung den Deutschen nicht zu sein, denn als ihm einmal in der Gefechtsszene im Hamlet der Degen zerbrach, warf er im Unmut die Splitter mit den Worten hin: Made in Germany! Für dieses geschmackvolle Extempore wurde er übrigens von den anwesenden Teutonen wacker ausgezischt.

In Preisen ausgedrückt, dürfte David Warfield jetzt der wertvollste Star der amerikanischen Bühnen sein. Er hat sich seinen Namen durch die Rolle des Music Master gemacht, die er schon seit etlichen Jahren ununterbrochen unter dem größten Zulauf spielt. Jetzt will er eine neue Rolle freieren. Ganz Amerika ist gespannt, und Belasco läßt ihm dafür sogar ein neues Theater bauen. Dagegen hatte der von Berlin übergesiedelte Adolph Philipp mit seinen Possen, die er am Circletheater englisch aufführen ließ, kein Glück: das Geschäft ist schon geschlossen. Mit besserm, ja bestem Erfolg segeln unter englischer Flagge eine Reihe deutscher Soubretten: Lulu Glaser in dem Stück ‚Lola from Berlin', Fritzi Schaffin, Mlle. Modist' und Anna Held in, A Parisian model'.

Was das Deutsche Theater in Newyork betrifft, so ist ihm in Person des Dr. M. Baumfeld ein neuer Direktor erstanden. Bisher hatte der Spielplan allzusehr dem niedern Geschmack Rechnung getragen; jetzt soll versucht werden, die deutsche Bühne von andern Gesichtspunkten aus zu leiten. Mit Calderons ‚Richter von Zalamea' ward begonnen, Hebbels ‚Maria Magdalena', Goethes ‚Götz', in Amerika noch nicht gespielt, sollen folgen und an besondern literarischen Abenden Werke von Ibsen, Hauptmann, Maeterlinck, Schnitzler zur Aufführung kommen. Zwischendurch ist natürlich dem Unterhaltungsstück sein Platz gewahrt. Da es bisher bei den beschränkten Mitteln nicht möglich war, in Bezug auf die Ausstattung mit den englischen Theatern gleichen Schritt zu halten, so hat sich eine Gesellschaft von hervorragenden Deutschen gebildet, die dem Unternehmen die finanzielle Unterlage geschaffen haben. Kostüme und Dekorationen sollen dem verwöhntesten Geschmack entsprechen, da die Entwürfe von der Meisterhand Mouchas stammen. Das Schicksal der neuen deutschen Bühne wird diesmal der interessante Punkt in der hiesigen Theatersaison sein, und nicht nur vom künstlerischen Standpunkt aus: es wird geradezu eine Probe auf die Stärke und Intelligenz des amerikanischen Deutschtums vorgenommen. Adolf Winds

Hamburger Theater

Was hat Gustav Falke sich dabei gedacht, als er den ‚Putzi' schrieb? Wollte er den Kindern ein Märchen erzählen oder den Großen eine Komödie agieren? Er nennt es: Märchenkomödie in fünf Akten. Er bringt beides unter einen Hut, das erzählte Märchen und die agierte Komödie. Es ist darum noch keine Märchenkomödie. Er wiederholt den Kindern die uralte Geschichte vom verzauberten Prinzen, den ein Kuß von reinen Mädchenlippen erlöst. Und interpretiert für die Großen Wesen und Ursachen dieses Kusses: Der Vollmond treibt der Frauen Blut, daß es dramatisch flutet und lyrisch verebbt. Auch ist nicht zu übersehen: der verzauberte Kater Putzi ist ein Prinz, und ein Prinz ist für ein Mädchen ohne Rang und Mitgift eine ungewöhnlich gute Partie. Parodiert Falke? Macht er sich über das Traumreich der absichtslosen Kindesseele lustig? Nein doch, nein!

Wer je die semmelblonden Lieder Falkes genoß — und der Lyriker soll uns in Ehren bleiben — wer ihn im Premierenfieber sich vor den gutmütigen Kleinbürgern und dem fallenden Vorhang des altonaer Schillertheaters verbeugen sah, aufgeregt, hilflos, selig, der wird seine poetische Harmlosigkeit nicht in Frage stellen. Der augenzwinkernde Doppelsinn, die kreisende Sucht seiner kußverseſſenen Welt, die Kuppelgelüste und die Brunst der angejahrten Mädchen-Mutter sind in ihrer Wirkung ebenso ungewollt, wie die dramatische Ratlosigkeit, die wahllos jeden Akt für sich mit irgend einem verzweifelten Einfall vollschüttet, des Prinzen empfindsame Serenaden mit einem baumelnden Katzenschwanz taktiert und schließlich ganz clownisch den Sinn des Märchens: Erlösung durch die selbstlose Liebe, dadurch Saltomortale schießen läßt, daß sich die ramponierte Jungfrau für den von ihr erlösten Prinzen, den sie nicht haben kann, mit einem strammen Jägersmann tröstet. Was soll uns diese dilettantische Unmöglichkeit eines Mannes, der einen wohlgelittenen Namen aufs Spiel zu setzen hat? Die Putzi-Komödie schmeckt den Großen fad und den Kleinen vergiftet. Aber wir wollen den Fall nicht tragisch nehmen und wollen die Aufführung im Schillertheater als ein gutgemeintes Familienfest auslegen, das weiter keine Folgen nach sich zieht.

Madame de Linden — laut Reklameheft jung, vornehm und erst sechs Jahre beim Theater, in Wien belobt von der ‚New freien Presse' und dem ‚Deutschen Valesblad' — überzieht das deutsche Vaterland mit einer französischen Truppe. Die Invasion setzte in Hamburg ein, im Thaliatheater und mit Donnays Komödie ‚Prinzenerziehung', der französischen, allzufranzösischen Kehrseite des deutschen, allzudeutschen Prinzenerziehungsstücks ‚Alt-Heidelberg'. Es ist richtig: Madame de Linden und ihre Leute sprechen französisch, und ihre Leute sind französische — möglicherweise auch pariser — Schauspieler. Ihre Qualität soll hier außer Frage bleiben. Körperliche Gebrechen werden, als Unglücksfälle, nicht glossiert, und ein paar andre Mitglieder der Truppe würden als Deutsche zur Not auch wohl bei uns in der Provinz Unterschlupf finden. Aber Frau von Linden selbst — pardon: Madame de Linden — steht Paris so nah oder so fern wie nur irgend einer von uns. Vor zwei, drei Jahren sprach sie die Majesté-sans-gêne bei Jarno in Wien gut deutsch, und ihrem Französisch ist noch heut anzumerken, daß es mehr aus Rumänien denn aus Paris stammt. Was also soll der üble Scherz, daß sie uns jetzt mit einem französischen Gastspiel daherkommt? Die Antwort kann nicht schwer fallen: Reklame, nichts als Reklame. Frau von Linden vertraut auf den Respekt, den der harmlose Deutsche unentwegt allem pariser Import entgegenbringt. Sie hat sich damit nun allerdings, wie das absolut leere Thaliatheater dartat, in Hamburg gründlich verrechnet. Das hamburger Publikum ist in der Vergebung seiner Sympathiebeweise bei verdoppelten Eintrittspreisen sehr spröde, und die schauspielerische Begabung der Frau von Linden ist nicht danach angetan, es aus seiner Reserve herauszulocken. Im Verhältnis zu ihren Jahren ist die Dame gewiß recht temperamentvoll und charmant, aber ihrer Erotik mangeln Grazie und Takt, die das Gewagteste erträglich machen. Sie vergröbert und wird deutlich, wo sie besser täte, reizvoll zu verschleiern. Der Vergleich mit der Odilon ist weit von der Hand zu weisen, und auch noch Frau Reisenhofer oder selbst der Frau Dierkens

möchte ich nicht Unrecht tun. Nach den Norwegern das zweite überflüssige Gastspiel einer fremdländischen Gesellschaft in Hamburg — künstlerisch liegt der Fall Constanze de Linden ungleich schlimmer als jener, in ihrer Grundursache treffen sie zusammen: cherchez la femme . . . Leonhard Adelt

Heuchler

Widowers houses, Shaws Erstlingskomödie, heißt in Siegfried Trebitschs Uebersetzung ‚Heuchler'. Der deutsche Titel ist eine Zumutung. Er ist einer von jenen artikellosen Pluralen, die durch ihre unabwendbare Kürze wie ein Gerichtshof oder eine Guillotine wirken, ein Aufschrei, eine geballte Faust, eine Vorahnung des Weltgerichts. Erschrocken fragt man sich, mit dem Stück noch unbekannt, ob der Ire im Ernste einmal — man wagt gar nicht zu vollenden. Ging er wirklich dereinst auf so breiten Beinen? Sollte er sein keltisch Blut vergessen haben, und — ist er ein Kleinstädter, seinen Anfängen nach? Ist er am Ende gar ein heimlicher Deutscher?

Das Stück zerstreut diese Befürchtungen. Es war nur ein Schreckschuß des Uebersetzers. Gottlob, Shaws Weltanschauung ist schon in ‚Widowers houses' erwachsen, anerkennt die Welt und leugnet die Anschauung, hat schon all ihren grotesken Haß gegen das Kontinuierliche und ihre possierliche Findigkeit für alle Lächerlichkeiten, die der Augenblick gebiert. Schon hier gesteht sie es im Geheimen zu, daß sie nichts so sehr verabscheut als das Drama, diesen scholastischen Kunstgriff verstaubter, muffiger Moralitäten, dieses Museum mittelalterlicher Fanatismen, magerer gotischer Ernsthaftigkeit und plebejischer Parteiwut. Dramatisch denken und dicke tun, flüstert sie, ist beides ein und dasselbe. Ich zeige euch die Welt, wie sie ist: die Welt, in der alles abgleitet. Παντα ρει: Alles glitscht. Wie aber vermöchte ich euch meinen Abscheu vor dem Drama deutlicher vor die kurzsichtigen Augen zu stellen, als eben durch das Drama? Wer hat sich je gerettet, der sich nicht am eigenen Zopfe aus dem Sumpfe zog? Brächte mich nicht der Abscheu vor dem Drama vermöge der hinterlistigen Haarspalterei der Begriffe just dorthin, wo ich um alles in der Welt nicht sein möchte: ins Lager der dramatisch Denkenden? Und so zerspelle ich auch meinen Abscheu und habe mich, da der Boden unter mir ins Rutschen gerät, entschlossen, das Fliegen zu lernen.

Dessen ist uns ‚Widowers houses' ein Zeugnis gewesen, als es jetzt das münchner Schauspielhaus zum ersten Mal auf die Bretter brachte. Es hat uns den spätern Shaw bestätigt. Die Menschen der Komödie sind wie in Oel getaucht, so hallunkisch sanft gleiten sie aneinander vorüber, und wo es zu Reibungen kommt, haben diese etwas Konziliantes, sozusagen etwas Schmackhaftes, wie zumeist später auch. Dennoch wäre es vorteilhafter gewesen, das Stück in der Gefangenschaft des Buchs zu belassen. Denn hier erstreckt sich der Nihilismus aus dem Geistigen auf das Stoffliche und betätigt sich rund um das absolute Nichts. In den spätern Werken gewinnt Shaw immerhin, wenigstens im Ideellen, die eigentliche Theaterdimension: die nach der Tiefe. Sein Geist versprüht das Ueberschüssige und läßt im übrigen die Dinge ihre Dialektik selbst ausfechten, indes er lächelnd sich hinter der Balgerei verbirgt. Hier aber verprasselt er mit allem, was er hat; er löst sich ganz und gar in Einfälle auf, und drüber schwebt die Leere. Die Dialektik sitzt nur in den Worten, denn Dinge sind keine da. Es pufft und zischt, aber es leuchtet nicht. Nichts freudloseres als dieses Funkenspiel von Witz, das,

hundertfältig aufsprühend, schon im nächsten Augenblick als tote Asche zu Boden sinkt. Leo Greiner

Auf Nissenskoog

Ein alter Park. Eine alte Diele, mit altehrwürdigem Hausrat. Die melancholische Glut des Kamins in der Ecke. Trübe Erinnerungsstimmungen. Schicksalsschwer liegt die Vergangenheit auf Nissenskoog. Und alles ringt und drängt, die drückende Last von der Seele abzuschütteln. Kai Nissen auf Nissenskoog läßt sein Weib ins Grab sinken und muß zu spät sehen, daß sie von ihm ging, als er ihr das Leben nicht mehr füllte. Und Carlsen hascht in düstern Stunden nach der entwischten Jugend. Hier liegt der innere Konflikt des Stücks.

Der innere, seelische Druck, der auf den Menschen von Nissenskoog lastet, wird durch einen äußern, gleichsam körperlichen Druck paralleliſiert. Von den Dänen droht Knechtschaft und Unterwerfung. Und Kai Nissen ruft zum Kampf um die Freiheit. Dem innern Konflikt geht ein äußerer parallel.

In diesem psychophysischen Parallelismus liegt eine der Feinheiten in der Anlage dieses Schauspiels; lag aber auch eine der größten Gefahren für die Lösung. Und Rudolf Herzog ist der Gefahr nicht entgangen.

Die Lösung des äußern Konflikts war einfach und historisch gegeben. Sie mußte negativ ausfallen für Nissenskoog. Nicht so einfach war die Lösung des innern Konflikts. Tausend Möglichkeiten waren da, und nur dies eine nötig: die Lösung mußte immanent, in den Innerlichkeiten der Menschen auf Nissenskoog gegeben werden. Herzog ringt sich los von dem innern Konflikt durch die äußerlichste Lösung, die sich denken läßt. Kai Nissen und Carlsen verlassen Nissenskoog. Damit ist das Stück in seinen letzten Grundlagen und innersten Voraussetzungen gescheitert. Jens, der Träger einer immanenten Lösung hätte werden können, bleibt äußerlich, den Innerlichkeiten des Stücks fremd. Und die alte Großmutter mit den jungen Augen ist eine unangenehme Kompromißfigur.

Das karlsruher Hoftheater, das dem Herzogschen Schauspiel die Uraufführung gab, ließ die Eigenart des Stücks in wesentlichen Punkten unberührt und entschädigte durch eine Reihe ergötzlicher Typen. Richard Weissbach

Wallenstein auf der Bühne

Eugen Kilians Beiträge zum Problem der Aufführung und Inszenierung des ‚Wallenstein' (München, Georg Müller) sind eine sehr verdienstliche dramaturgische Arbeit. Sie geben nicht nur beachtenswerte Vorschläge in dieser Sache, sondern auch die Anregung, sich mit ihr zu befassen, bühnenpraktische Winke, die eine nicht nur auf diese Aufgabe beschränkte Bedeutung haben, und nebenbei einen wertvollen literarhistorischen Einblick. Nach dieser Darlegung erscheint uns die Zusammenziehung des Gedichts zu einem fünfaktigen Drama durchaus empfehlens- und erstrebenswert. Mehr aber als alles interessiert uns das Kapitel über Wallensteins Charakter. Es bietet einen ergötzlichen Beitrag zur Psychologie des Lesers, des Publikums, der Gesellschaft, des Pfaffentums in jeglicher Gestalt und führt uns zugleich das tragikomische Schicksal eines durch einen Kompromiß schon im Entstehen geschädigten Kunstwerkes vor, das zum geheiligten Nationalgut eines Volkes geworden ist. Man hat hier den Fall, daß ein Dichter einen grandiosen politischen Verbrecher gestalten wollte und ihn zum Inbegriff aller Tugend gemacht hat. Mit allen oratorischen Mitteln wird der Unhold durch den Tugendbold zu besänftigen versucht, was natürlich nicht ohne Blendwerk

und nur scheinbar gelingen kann. Die Plaidoyers, die der gute moralisierende Wallenstein für den ursprünglich gewollten verbrecherischen Wallenstein vor Schillers beunruhigtem künstlerischen Gewissen hält, täuschen der Figur, dem Dichter und uns einen Freispruch vor und führen gegen des Dichters Willen zu der moralischen Glorifizierung einer unmoralischen Handlung. Mit welch überlegener Sichtung des Belegmaterials, mit welcher lebendigen Sachlichkeit und welcher maßvollen, dabei energischen Rede Kilian uns, im Anschluß an Otto Ludwig, seine Auffassung und, als Gegenstück, all die Verkehrtheiten literarischer Pedanterie und dilettantischer Verballhornung vor Augen führt, das entbehrt sogar des dramatisches Reizes nicht.

Wir wünschen, daß sowohl die dramaturgische Neuerung dieser nicht theoretisierenden, sondern von der Praxis durchdrungenen Arbeit, wie auch die neue darstellerische Aufgabe, die sich für die Figur des Wallenstein daraus ergibt, eine fähige Bühne finden möchte. Franz Vallentin

Hans Heiling

Die übliche Vorsicht, seinen ‚kritischen Apparat' ottava bassa abzulesen, wenn man sich der Peripherie unsrer Musik-Zentrale nähert, wird man bei der rührigen Volksoper hinterm Halleschen Tor allmählich beiseite lassen können. Mit der letzten Einstudierung der Lortzing-Oper, dem ‚Hans Heiling' von Marschner, ist ein Weg eingeschlagen, der zwar mühsamer als der ausgetretene Pfad der Spieloper, aber auch ungleich ernsthafterer Betrachtung wert ist.

Das Textbuch zum Heiling, das Wagners Fliegendem Holländer nahe auf den Leib rückt, ächzt noch bedenklich unter der Bürde einer heute veralteten Geisterromantik, ist aber im Aufriß und in seinen Höhepunkten der Prototyp eines guten Opernbuchs, das ein bühnenkundiger Mann mit innerer Anteilnahme gemacht hat. Die lange noch nicht erschöpfte Wirkung der Marschnerschen Musik liegt bekanntlich in ihrer Melodik. Daneben stecken aber in dieser Partitur noch ganz andre — sozusagen modernere — Qualitäten. Sie zeigen den wahrhaft dramatischen Musiker, der überall die Situation illustriert, der treffend und durchaus originell charakterisiert, der die musikalische Szene wirklich gestaltet, dem in der Instrumentation etwa die Kontrastierung von bleich und rosig, von krank und gesund mit ein paar kühnen Strichen geglückt ist. Die dumpfe Pauke und die grelle Trompete mit den ängstlich tremolierenden Streichern darüber und dagegen die lustigen Hölzer mit den hüpfenden Geigen; ein wühlendes Chroma gegenüber der gradlinigen volkstümlichen Diatonik; die Blitze der Bässe, die schmerzlich klagende Oboe und dagegen die kräftigen Chöre und deutschen Waldhörner: es wirkt noch heute wie eine aus dem Vollen geschöpfte Meisterleistung.

Rudolf Pröll sang den Heiling mit seinen guten, nach der Höhe etwas beschränkten Stimmmitteln und zeigte eine bei Sängern ungewöhnliche schauspielerische Intelligenz in der Erfassung dieser tragischen Gestalt; er gab ihr etwas von der pastosen Plastik, die man in Bayreuth sehen kann, und ein Pathos, das bei dem übersinnlichen Wesen des Heiling trefflich angebracht ist. Eusebius

Die große Gemeinde

Das weitaus Schönste an diesem Abend des Neuen Schauspielhauses war die Schauspielerin Helene Fehdmer. Man weiß lange, wie lususlächelnd, wie betäubend sie ist, schwebend

und duftend und hell-gelb —; aber soll man ihr nicht Hymnen singen, mondäne Hymnen, Ekstasen an die Salon-Schönheit, bitte!? Ja: man soll es (und ich bitte die Dichter, den Stil der Puder-Liturgie, der Spitzenkleid-Litanei erfinden zu wollen für diese Frau). Helene Fehdmer, zwischen den Altern, süß-irdisch in ihrer hohen, wehenden Grazie, im Goldschmuck der stumpfblonden Haarwolke, ist eine europäisch-elegante Frau. Wenn man sie halb im Profil sieht, so bildet, über der Doppellinie des johannisbeerroten Mundes, über den schieferblau leuchtenden Augen und über der glatten Stirn, das giebelig vorlastende Haar einen gotischen Spitzbogen. In gotischen Chorälen soll man diese Schönheit besingen, sie und ihre flirrende Stimme, in der es ist wie ein leiser Riß im Champagnerglas . . . Jeder Vorwand aber, um dessen willen Frau Fehdmer sich zeigt, sei gebenedeit — und wäre es selbst ein Stück von Rudolph Lothar und Leopold Lipschütz. Von dieser Arbeit, deren (vergeblicher) Ehrgeiz auch die Eleganz ist, gedenke ich nur einiges Schüchterne zu sagen. Sie steht auf der Höhe einer Bar-Unterhaltung. Ihre These: Aus kecken Verführern werden vertrauensselige Ehemänner, wird die große Gemeinde blinder Betrogener. Den überraschlichen Satz illustriert das Beispiel eines italienischen Staatssekretärs, der einen Bankier mit dessen schöner Frau betrügt, sie heiraten muß und nun seinerseits betrogen wird. Die einzelnen Akte dieses vermeintlichen Lustspiels weisen verschiedene Stilarten auf: der erste ist Feuilleton, der zweite Sensationsmache à la Henri Bernstein, der dritte Operette. Ists verwunderlich, wenn das Ganze stillos, unmöglich, barbarisch geworden ist? Am reichsten mit Brillanten übersät ist der erste Akt. Da scheint von den beiden Autoren Herr Rudolph Lothar die Oberhand gehabt zu haben, er, der Feuilletonist aus französischer Schule, der, mag er in die Spalten einer Zeitung oder in die Szenen eines Dramas seinen Geist tröpfeln, in jedem Fall schlechthin Glänzendes zuwege bringt. Das aber ist das tragische Verhängnis des Schriftstellers Lothar, daß er sich infiziert hat an der eleganten Erkenntnis des Satzes: die Frau herrscht. Davon sind alle seine Witze vergiftet — wie könnt' es anders sein? — vergiftet auf eine unerhört geistreiche Art. Es ist letztes Snob-Raffinement: lauter echte Perlen, Paradoxa so gut wie neu von Oscar Wilde und Immoralitäten, wie nur ein ganz freier Geist sie wagt, ein Maxim-Geist sozusagen. Herr Lothar schreibt im Smoking. Mehr noch: er ist auch ein Feiler und Spitzer glänzender Wortspiele. Es macht ihm nichts aus, zu sagen: Du bist ein polygamin! Jemand heißt nur deswegen Colonna, um eventuell eine Colonne Kinder kriegen zu können. Wird nicht Blumenthal schlaflose Nächte haben, nicht Holzbocks schmale Ehrfurcht vor dem neuen Kollegen knieen? . . . Den zweiten Akt füllt eine boulevardeske Bernstein-Spannung: die Ueberraschung der eleganten Ehebrecher durch den betrogenen Gemahl. Das wurde von Helene Fehdmer, Harry Walden und besonders Ernst Arndt ganz vorzüglich gemacht. Solche kriminellen Reize in prunkhaftem Milieu, akzentuiert durch sinnliche Hintergründe, versagen niemals. Von ihnen borgt dies tote Stück einen Schein des Lebens. Das Wertvolle aber des Abends bleibt einzig die Schönheit der Helene Fehdmer (und das bischen notgedrungener Feuilletonisten-Psychologie, pour passer le temps). **Ferdinand Hardekopf**

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lessen, Berlin W. 9

Drama und Schaubühne/ von Rud. Blümner

Die verknöcherte Vorstellung, daß die Schauspielkunst eine reproduzierende Kunst sei, wird immer mehr als Irrtum erkannt. Freilich: zu der Erkenntnis einer absoluten Schauspielkunst, die mit der Dichtung dem Wesen nach nichts zu tun hat, ist es noch immer nicht gekommen. Man will nicht erkennen, daß die Dichtung für die Schauspielkunst nur (dies ist kein geringschätziges ‚nur') der Vorwurf ist. Man gibt sich immer noch der Täuschung hin, daß der Dichter seine in der Idee und für die Idee geschaffenen Personen mit immanenten Individualitätsmerkmalen ausstatten könne, die hinterher der ihm nachspürende Darsteller blos zu schöpfen brauche, damit man nun ein Individuum sehe und höre, wo man es sich zuvor nur vorgestellt hat. Diese Torheit, die ganz notwendig den Dichter selbst zu seinem besten Darsteller machen müßte, hindert nicht nur jede ästhetische Klarheit über diese Materie, sie steht auch einer Weiterentwicklung der Schauspielkunst im Wege und wäre sogar imstande, Unheil anzurichten, wenn nicht diese Kunst selbst genügend Instinkt besäße, im Allernotwendigsten ihre um die Dichtkunst unbekümmerten Wege zu gehen.

Die Anhänger einer extremsten Richtung haben sich sogar dahin verirrt, den Schauspieler im wörtlichen Sinne als einen Priester am Wort des Dichters anzusehen. Sie verlangen in vollem Ernst, daß der Darsteller nur ein Verkünder des Dichterworts werde, der darauf verzichten solle, das vom Dichter typisch, generell und manchmal überlebensgroß Geschaffene zu individualisieren, zu realisieren und, wie sie meinen, dadurch zu verkleinern. (Einer der extremsten Anhänger dieser Richtung ist Paul Ernst.) Sie wissen sehr wohl, daß diese Auffassung die Schauspielkunst zu Fall bringen muß. Aber diese Kunst, die ihnen ein Dorn im Auge ist, weil sie selbst dem größten Dichter gegenüber ihr selbständiges Leben erhält, ist eben nur durch einen ungeheuern ästhetischen Betrug zur Dienerin, zur absichtsvollen Dienerin der Dichtkunst gemacht worden.

Das Thema ist uralt und das Problem in mannigfachen Formen und Variationen aufgeworfen worden. Bevor man in der neuern Zeit, durch

emsigere Vertiefung in die Psychologie der Schauspielkunst, ihre absoluten Daseinsmöglichkeiten zu erkennen angefangen hat, ging es zumeist um die Frage: Ist das Drama eine Gattung der Dichtkunst und die theatralische Kunst seine Dienerin? oder: Ist das Drama integrierender Bestandteil der einen besondern dramatischen oder theatralischen Kunst? Während seit Aristoteles die erste Auffassung überwog, hat besonders in den letzten Jahren die zweite zahlreiche Anhänger gefunden. Ihre Urheberschaft nahm gelegentlich der jenenser Professor der Dramaturgie, Hugo Dinger, für sich in Anspruch. Doch wurde sie schon zuvor von zahlreichen Neueren geteilt. Für sie hat sich, unter andern, Georg Fuchs in seiner geistreichen, aber utopischen ‚Schaubühne der Zukunft' erklärt.

Beide Ansichten, die das Wesen der Schauspielkunst verkennen, sind unhaltbar. Fuchs begeht den Fehler, das Wesen des historisch Gewordenen aus den frühesten Entwicklungsformen zu erklären. Weil sich die Schauspielkunst (der Griechen!) aus rhythmischen Bewegungen des menschlichen Körpers, denen sich alsbald rhythmische Tonfolgen zugesellten, entwickelt hat, weil Tanz und Musik das Früheste waren, worin theatralische Darstellung zum Ausdruck kam, übersieht Fuchs, daß unsre Schauspielkunst längst Ausdrucksformen angenommen hat, die weder mit dem Tanz noch mit der Musik zu tun haben. Längst ist an die Stelle des schematisierenden Rhythmus die unbegrenzte Mimik (im weitesten Sinne), an die Stelle der Musik die von ihr toto coelo verschiedene Melodie der Sprache (genauer Melodie des Sprechens) getreten.

Die alte (aristotelische) Auffassung steht der Wahrheit näher, weil sie Dichtkunst und Schauspielkunst trennt. Ohne freilich diese zu erkennen. Sie kommt nur so weit: Das Werk des Dichters ist in der Idee erfaßbar — der Schauspieler macht es für Auge und Ohr wahrnehmbar — eben dieses Werk, genau dasselbe, in der gleichen Form, nur hörbar, nur sichtbar. Man braucht nicht erst auf den Begriff der reproduzierenden Kunst einzugehen, um das Unsinnige eines den Dichter reproduzierenden Schauspielers zu erklären — — sollte man meinen. Aber leider werden die Wenigen, die unermüdlich auf diesen Unsinn hinweisen (er ist einer der größten, die in rebus aestheticis vorgekommen sind) nicht gehört. Vor allen Dingen trägt man Scheu, aus der Widerlegung des Unsinns auch nur die dürftigsten Konsequenzen zu ziehen. Immer wieder wird die Frage gestellt, ob der Darsteller den Intentionen des Dichters nachgegangen und gerecht geworden sei. Wie? Was? Den Intentionen des Dichters? Und darauf soll es ankommen? Nein, nicht darauf kommt es an, was der Dichter gewollt, sondern, was er gekonnt hat. Absichten gelten in der Kunst nichts, nur Taten. Gut, wird man einwenden, dann hat also der Darsteller nicht den Dichter, sondern sein Werk zu interpretieren! Mit Verlaub — auch dieses nicht. Die Kunst interpretiert überhaupt nicht. Argumentum e contrario: alsdann gäbe es für jedes Drama, für jede Rolle nur eine einzige Auffassung. (Auffassung! Das mißbrauchte Wort tut mir leid; aber hier gehört es her.) Wir wissen

aber aus der Erfahrung, daß die Darstellungsmöglichkeiten gegenüber jedem Werke unbegrenzt sind. Wertvoller als diese Erfahrung, die von den Anhängern jener Interpretationslehre nicht einmal anerkannt wird, wäre die Einsicht, daß kein Drama die darstellerischen Werte in sich trägt. Auch nicht im Allerkleinsten — muß ich hinzusetzen, um ja nicht mißverstanden zu werden, weil ich behaupte: Was der Schauspieler schafft (das Hörbare und das Sichtbare), ist ganz und gar sein originales Werk, soweit die Behandlung und Ausführung des Stoffes in Frage kommt. Den Stoff hat er vom Dichter. Also was? Worte, Sätze, Ideen, Gedanken, in der Idee bestehende Menschen. Daß sich der Dichter mehr bei der Schöpfung seines Werkes gedacht hat, mag sein. Es ist sogar ziemlich gewiß, daß ihm eine einzige bestimmte Verkörperung durch Töne und Bewegungen vorgeschwebt hat. Nur ziemlich gewiß: denn es kommt auf den Grad seiner darstellerischen — natürlich nicht Fähigkeiten — sondern Vorstellungsmöglichkeiten an. Wie sie etwa Molière hatte, und Shakespeare, wie sie wohl auch Goethe hatte, und Schiller keinesfalls; wie sie Hauptmann nicht nur hat, sondern in seinem ersten Werk sogar durch Sperrdruck gelegentlich zum Ausdruck bringen wollte. Aber alle darstellerischen Vorstellungen, die den Dichter beim Schaffen beherrschen, zählen nicht mit. Der Wille der Eltern, einen Sohn zu zeugen, ist recht unbeträchtlich; es wird vielleicht doch eine Tochter. Ich meine: Die Schöpfung des Dichters kann weit abschweifen von seinem Schöpferwillen*). Im Guten und im Schlechten. Zweierlei ist zu denken: daß das Gewordene die Intentionen des Dichters (vielleicht nur die vollbewußten, nicht die unterbewußten) Lügen strafen kann, und zweitens, daß das fertige Werk vom Dichter losgelöst ist und nun sein eigenes Leben führt.

Sein eigenes Leben! Da liegts. Worte, Sätze, Ideen, Gedanken, in der Idee bestehende Menschen sind nun losgelöst vom Dichter und führen ihr eigenes Leben. Mag wohl einmal sein, daß der Erzeuger sich das Leben so gedacht hat: zumeist aber nicht. Hat ihm eine Verkörperung seines ideellen Geschöpfes durch eine der darstellenden Künste, zumal die Schauspielkunst, vorgeschwebt — der Eltern Augen brauchen nicht die besten zu sein; andre sehen eben so gut, wenn nicht besser, jedenfalls vorurteilsfreier, und, was das Wesentlichste vom Wesentlichen ist: jeder sieht mit seinen Augen, jeder sieht anders.**)

---

*) Das tiefsinnige Problem ist weder wissenschaftlich noch dichterisch ausgebeutet. Meines Wissens hat es bisher nur Alfred Döblin behandelt in einer dramatischen Groteske ‚Lydia und Märchen' (Verlag J. Singer, Straßburg 1906), die sowohl von bedeutender dichterischer Kraft wie psychologischer Schärfe ist.

**) Hier wäre Gelegenheit zu weiter Abschweifung. Es ließe sich ausführen, warum Dichter wohl ihre Werke gut interpretieren können (falls es nicht blos bei einer Interpretation ihrer Intentionen bleibt), warum sie aber fast ausnahmslos ihre Werke so miserabel vorlesen. Der Grund ist nicht nur der, daß sie zu ihren dichterischen Qualitäten nicht auch noch darstellerische besitzen, sondern eben auch der, daß sie ihr Werk nicht losgelöst von sich erblicken können.

Jeder sieht anders; allein schon das mit dem leiblichen Auge Wahrnehmbare; umso eher das mit des Geistes Auge Wahrnehmbare. Mag also das Werk des Dichters in sich selbst unwandelbar bleiben: als Objekt einer neuen Kunst, die das dichterisch nur innerlich Gesehene darstellt, ist es unendlichen Auffassungen zugänglich. Und es gibt kein Gefühl, keine Empfindung, keinen Schmerz und keine Lust, keinen noch so alltäglichen Gedanken, der, ins ideelle Dichterwort gefaßt, seine Darstellung durch die Melodie der menschlichen Stimme in sich schließt. Hier tut alles der Darsteller, im Kleinsten wie im Größten. Hier ist ihm das Dichterwort, im Oberflächlichsten wie im Tiefsten, nur, nur Objekt seiner Kunst, der stümperhaftesten wie der vollkommensten.

Gerade an dieser Stelle pflegen sich die oberflächlichen Mißverständnisse einzuschleichen. Man wittert Herabsetzung der Dichtkunst, wo es sich nur um Trennung handelt, um die Feststellung, daß zur äußerlichen Darstellung des dichterisch Geschauten eine der Dichtkunst fremde, neue Kunst mit neuen Darstellungsmitteln hinzutreten muß. Wenn es wahr ist, was alles Ernstes behauptet wird, daß lyrische Gedichte ihre Sprachmelodie in sich einschließen — vor allem die wissenschaftliche Forschung ist in diesem Kardinalirrtum befangen — dann gilt das gleiche von jedem Dichterwort, vom kürzesten Aphorismus bis zum längsten Epos oder Drama. Ein findiger Kopf brauchte dann Shakespeare blos noch mit den Noten der Sprachmelodie zu versehen, und man lernt sie zu dem Text, wie eine Opernrolle. Es handelt sich nicht darum, für den Vortrag eines lyrischen Gedichts die in ihm schlummernden Sprachmelodien zu schöpfen. Es handelt sich darum, das gesprochene Wort mit einer Sprachmelodie zu begleiten. Läge diese im Dichterwort, dann möchte ich doch gern wissen, warum es eine so ungeheure Kunst ist, ein lyrisches Gedicht zu rezitieren. Ich möchte ferner wissen, warum es eine gar so schwierige Aufgabe sein soll, etwa den Hamlet zu spielen, wenn es auf weiter nichts ankäme, als im Dichterischen schon vorhandene Darstellungswerte auszuschöpfen. Das wäre in der Tat ein Interpretieren. Aber, wie gesagt, solcher immanenter Werte ist auch nicht eine Spur vorhanden. Shakespeares Hamlet (das Beispiel soll ein für allemal für jedes Dichterwort gelten) ist nur eine Idee, nicht hörbar, nicht sichtbar. Für den Darsteller ist somit Hamlet nur ein Stoff, ein Vorwurf.

Will ich gleich die denkbaren Einwürfe entkräften, so muß ich die Dilettanten, die schauspielerischen Laien von den Schauspielern (den Darstellungsbegabten) unterscheiden. Jene machen sich von dem ideell Gesehenen (das geschieht zumeist durch die Lektüre) gar leicht eine hörbare und greifbare Vorstellung, sind auch in dilettantischer Verkennung der Darstellungsschwierigkeiten (das Hauptmerkmal des Dilettantismus!) zu Rezitation und Darstellung des Dichterwortes schnell bereit. Nur ist, was sie zuwege bringen, selten etwas Neuschaffendes, sondern in Wahrheit nur ein Re—zitieren, ein lautes Übermitteln des Dichterworts. Die Darstellungsbegabten hingegen sind ebenso schnell zur Hand, das Dichterwort zu rezitieren oder darzustellen.

Freilich nicht deswegen, weil sie sich mit einem bloßen Aufsagen begnügen, sondern eben weil sie, zumal bei leichtern Aufgaben, kraft ihres Talents auf die schöpferische Bahn hingewiesen werden. Womit freilich noch nicht gesagt ist, daß das so Geschaffene auch wirklich viel taugt.

Aus dieser starken Bereitwilligkeit der Laien und der Künstler, die Worte des Dichters darzustellen, erklärt sich die allgemein herrschende Täuschung, als läge das Darstellerische schon im Dichterwort. Jene Bereitwilligkeit, jene leichte Geneigtheit wird unterstützt durch gewisse allgemeine Darstellungswerte, die allerdings im Dichterwort stecken oder zu stecken scheinen. Hierin aber unterscheidet sich die Schauspielkunst nicht von andern Künsten, die gleichfalls in ihren Vorwürfen zahlreiche allgemeine Darstellungswerte vorfinden. Selbst einem Raphael fehlte es nicht an Anhaltspunkten, als er das Thema ‚Madonna mit dem Jesuskind' hatte, und ein Michelangelo selbst, als er sich den Moses des alten Testaments zum Vorwurf nahm, fand die Grenzen für seine Darstellung im menschlichen Habitus. Grenzen? Wirklich? Nein, er fand sie eben nicht. Er schuf einen menschenunähnlichen Übermenschen. Und die Malerei? Der Vorwurf: ‚Bäume auf einer Wiese', enthält er nicht gewisse allgemeine Darstellungswerte der Zeichnerei und Malerei? Ach, sie sind nicht der Rede wert. Nun ja, eine Kuh kann uns kein Maler für einen Baum ausgeben, aber an goldene Bäume darf uns jeder Maler glauben lassen.

Nicht anders steht es mit der Schauspielkunst, von deren unermeßlichen Schöpferkräften sich nur wenige eine Vorstellung machen. Ich will, um brutal deutlich zu werden, ein übertreibendes Beispiel nennen. Es ist freilich nur scheinbar übertrieben, im Grunde ist es nicht übertriebener als Goethes ‚goldener Baum des Lebens, der grün ist', als Klimts goldene Äpfel und der gehörnte Moses. Ich nehme Romeos Liebe als Darstellungsthema. Scheinbar etwas gänzlich Triviales: Liebe, große Liebe. Also, könnte man meinen, Shakespeare gibt dem Darsteller alles an die Hand. Mit Verlaub: er gibt ihm nichts an die Hand. Eine so ungeheuere, vernichtende Liebe durch Ton und Bewegung darzustellen, erfordert an sich schon Riesenschöpferkräfte. Wie aber, wenn ein Michelangelo der Darstellung käme, der in dieser menschlichen Liebe noch mehr sähe als Liebe. Gerade in dieser Liebe, die vernichtet. Wenn er eine Schöpferkraft mit Nietzschescher Tiefe besäße? Wenn er in dieser Liebe den tiefen Haß der Geschlechter erblickte — erblickte und darstellte! Wenn er — — ach, ich weiß schon — es würde ihm übel mitgespielt werden von der Kritik. Und man vermag sich einen solchen Menschenschöpfer auch kaum vorzustellen. Aber man vergesse nicht, daß die Schauspielkunst jung ist, eben erst in ihrem frühsten Entwicklungsstadium begriffen; daß sie anderthalb Jahrhunderte eine Sklavin der Dichtkunst gewesen ist, daß Ausübende und Theoretiker ihr unablässig die schöpferische Kraft abgesprochen haben.

Ein Romeo, der haßt! Ich sehe eine Million von Perücken und Zöpfen wackeln. Und dann höre ich das alte Zetergeschrei, das wir schon jetzt ver-

nehmen, wenn Schauspieler an den Ketten rütteln, mit denen man sie an den Dichter schmiedet. Aber ich höre dieses Geschrei vertausendfacht: ‚Gewalt! Verrat an Shakespeare! Heiligkeit des Dichterworts! Shakespeares Romeo ist das nicht!' Gemach — gemach! Dem Dichter geschieht nichts. Shakespeares Romeo? Wer ist das? Wer hat ihn je gesehen oder gehört? Ein Lügner ist, wer behauptet, daß Shakespeares Romeo mehr als eine Idee ist. Nein, dem Dichter geschieht keine Gewalt, wenn der Schauspieler nach des Dichters Idee Menschen schafft, wie er, der Schauspieler, will. So wenig wie dem Dichter des Alten Testaments Gewalt geschah, als Michelangelo den Moses mit Hörnern schuf. Der Dichter denkt ein: ‚Ich liebe dich'. Aber dieser Gedanke, dieses Gefühl ist tausendfachen Ausdrucks fähig, nein, unendlicher Gestaltung. Unendlicher! Und da treten Gelehrte auf und vermessen sich, den sprachmelodischen Ausdruck zu ergründen, den der Dichter in seine Worte gelegt hat! Dichter schaffen Ideen. Und die hört man nicht und sieht man nicht.

Dichterwort und Darstellung verhalten sich wie Vorwurf und Kunstwerk, und der Künstler darf mit dem Vorwurf schalten nach Belieben. Nicht der Schauspieler dient dem dramatischen Dichter, sondern der dramatische Dichter dem Schauspieler. Daß durch die Bühne das Publikum mit der Dichtung bekannt gemacht wird, daß ein Autor auf diesem Wege gefördert werden kann, das sind bloße Tatsachen, die aber weder die Gründe der Darstellung enthalten, noch sie ästhetisch rechtfertigen. Jede Kunst ist selbständig, nur um ihrer selbst willen da, und niemand darf sie dienen, auch nicht einer andern Kunst. Dieser ästhetischen Notwendigkeit gegenüber ist es fast belanglos, daß bei allen Völkern eine Schauspielkunst bestand, bevor es dramatische Dichter gab.

Alle Praxis geht von der Theorie aus. Darum darf es niemand verwundern, daß, umgekehrt, unsre Bühnenpraxis mich ziemlich gründlich Lügen zu strafen scheint. Unsre Bühnenpraktiker wollen Unmögliches. Sie wollen ‚einen Dichter', ‚ein Drama' wiedergeben: es ist unmöglich, weil alles Darstellerische nicht im Drama steckt, sondern erst vom Schauspieler hineingetragen wird. Es gibt für diesen Standpunkt ferner keine auch nur annähernd ideale Aufführung, weil man auf ein Ziel zusteuert, das in Wahrheit gar nicht existiert. Man tappt nach einem mit dem Dichterwort adäquaten Ausdruck, ohne zu wissen, daß so etwas unauffindbar ist, weil es sich um gänzlich verschiedene Künste handelt. Eine Darstellung, die sich mit dem Werk des Dichters deckt, ist ein Unding, weil sich die Darstellung von vornherein mit gänzlich andern Kunstmitteln abgibt.

Alles in allem: die schauspielerische Darstellung ist keine Projektion der Dichtung ins Hörbare und Sichtbare, keine Erschöpfung des dichterischen Gehalts durch eine neue Kunst, sondern nur ein Schöpfen aus ihrem dichterischen Gehalt. Und daraus folgt: So gewiß keine Darstellung die Dichtung wiedergibt, so gewiß kann sie nicht dazu dienen, die Dichtung zu vollenden. Hier zerplatzt die verirrte Lehre vom Buchdrama: jene Absurdität,

daß erst die Aufführung das Drama zum Kunstwerk mache, während es zuvor eine Art Entwurf oder gar (wie der eingangs erwähnte Hugo Dinger meint) die Partitur der Darstellung sei. Mich schaudert, wenn ichs überdenke. Denn mit demselben Recht bliebe jedes lyrische Gedicht unvollendet, bis es rezitiert wird, bliebe, um noch Stärkeres zu sagen, jeder Baum ein Stückwerk, es sei denn, daß er gemalt wird.

Es ist nicht anders. Und alles, was von jeher gesagt worden ist über Bühnenmöglichkeit und -Unmöglichkeit eines Dramas, geht auf Erwägungen praktischer, doch nicht ästhetischer Natur zurück. An sich betrachtet gibt es keine dramatische Dichtung, die auf die Bühne verweist, wie man sich ausdrückt, oder die nach der Bühne schreit oder die Bühne fordert. An sich betrachtet (ästhetisch, nicht praktisch) gibt es aber auch keine dramatische Dichtung, die nicht auf der Bühne darstellbar ist. An diesem Verhältnis ändert auch nichts der Umstand, daß der Dichter sein Werk ausdrücklich für die Bühne geschrieben oder es sich für die Bühne gedacht hat. Wir wissen, daß oft gerade die wenig bühnengerechten Stücke die größte Wirkung tun, daß, umgekehrt, durchaus bühnengerechte Stücke der Darstellung wenig Raum bieten. Darum ist weder der Vorzug in der technischen Anlage noch der starke geistige Gehalt maßgebend. Beides ist zunächst nur vom dichterisch-künstlerischen Standpunkt zu schätzen; für die Schauspielkunst ist es höchstens darum wertvoll, weil jenes praktisch, dieses kulturell wichtig ist. Ausschlaggebend ist für die Bühne nur der Gehalt an darstellerischen Möglichkeiten. Dieser aber hat mit der Gediegenheit der Dichtung so gut wie gar nichts zu tun, eben weil das Darstellerische seinem Wesen nach nicht auf das Dichterische gerichtet ist. Hier gilt von der Schauspielkunst, was auf dem Gebiete andrer Künste längst anerkannt ist: es kommt nicht auf das Was des Vorwurfs an, sondern auf das Wie seiner Behandlung. Und man könnte sich wundern, daß man der Schauspielkunst die völlige Freiheit in der Stoffwahl nicht so gut zubilligt, wie etwa der Malerei, wenn man nicht der Fülle der ästhetischen Mißverständnisse die Schuld beimessen müßte. Sie bewirken, daß die wenigsten heute imstande sind, das absolut Schauspielerische zu erkennen und es vom Dichterischen zu scheiden; daß die meisten in der Schauspielkunst die Interpretin und die Verkünderin des Dichters erblicken, was sie beides nicht ist und nicht sein kann. Denn soviel vermag die Schauspielkunst nicht. Sie will es nicht und sie soll es nicht. Aber sie vermag mehr als das: ein selbständiges Gestalten.

Eine erneute und gesteigerte Überschätzung der Schauspielkunst und der Schauspieler ist mit meiner Auffassung nicht verbunden. Denn soviel sie ihnen auf der einen Seite gibt, nimmt sie ihnen auf der andern; sie raubt selbst den Größten unter ihnen den Nimbus, sich jemals mit einem dichterischen Ideal identifiziert zu sehen.

In dem gleichen Verhältnis ändern sich nach meiner Auffassung die bis heute an den Schauspieler gestellten Ansprüche und seine Kritik. Sie sind gesteigert und verringert. Niemand, vom unverständigsten Besucher bis zum

ſchärfſten Kritiker, hat mehr das Recht, die Leiſtung darauf hin zu prüfen, ob ſie ſich mit den Intentionen des Dichters deckt. Jeder aber hat die Pflicht, vom Darſteller mehr zu verlangen, als bloßes Nachſpüren hinter dem Dichter her: nämlich die Schöpfung einer der unendlichen möglichen Geſtalten, die ſich auf die nur denkbare Figur des Dichters ſichtbar und hörbar aufbauen laſſen.

Engels/ von Julius Bab

Wir lachten noch — da ging er aus dem Saal
mit einem bitter=galligen Geſicht.
Wir lachten noch, die Erde ſchien uns leicht
von all dem Lachen, das er uns geweckt —
da warf er ſich aufs ſchwere Bett und ſtarb . . .
Auf mancher Lippe, die ſein Witz genetzt,
liegt nun ein galliger Geſchmack:
So trat
er vor uns hin und weckte unſre Luſt
mit einem Leib, dem ſchon der gift'ge Tod
in allen Kammern kochte? Schuf er ſo,
ein Sterbender, Geſundheit? Wie — und ſchien
geſunder Atem rein erfüllter Luſt
je aufzuwehn vom letzten Quellengrund,
wenn er uns lachte? Haucht ein ächzend Gift
verwerfenden Verſtandes nicht herauf?
Was er uns gab, wars Güte oder Hohn?
Spott oder Liebe, wenn wir lachten — wie?

Fragt nicht — ihr lebtets! Blickt euch um — ihr lebts!
Da liegt die Stadt, die ihn geſchaffen hat,
mit all dem Leben, das er war und ſchuf.
Seht hier die Mutter! Seht, hier iſt — Berlin.
Du, unſre Stadt — ſie haben dich geſchmäht.
Sie ſehn im Fall ſteif=ſtarrender Gewänder,
die du mit ungeübter Würde trägſt,
das ſtolze Wunder deines Leibs nicht mehr.
Was wiſſen ſie von deinem warmen Blut,
dem reinen Atem deines großen Ernſtes,
dem Adel deiner arbeitshohen Stirn —
was wiſſen ſie, die ſchmucken Plauderer unten?

Sie leugneten das Herz in deiner Bruſt,
ſie leugneten, daß man dich lieben könnte . . .
Wir lieben dich! Wir ſind mit Heimatluſt
in deinen Mauern, hochgebautes Heute,
ſtolznackte Wahrheit, ausgeſchöpftes Maß
der reifen Kräfte! Und für kein Gepränge,
das da und dort das ſüße Einſt entſtrahlt,
biſt du uns feil, karg königliches Jetzt!
Dem dummen Stuck gemauerter Paläſte,
dem Schmutz der Goſſen ſchreiteſt du vorbei
mit einem Schritt, der jedes Leben weckt
aus jedem Boden — ſchreiteſt weiter — weiter . . .
So miſcht ſich alles voll in deinem Krug
für deine Kinder, du verſchweigſt uns nichts:
Du ſetzt der Flut des ſchwellenden Gefühls
den Damm des Wiſſens, und geballtem Wollen
gibſt du die Kraft, die auch den Damm zerreißt.
Du ſäſt noch Liebe auf den nackten Sand
und treibſt doch bunte Diſteln deines Spotts
durch alle Garben. Du biſt arm und reich,
großeins und vielzerteilt, belebend tötend —
biſt alles wahr und gibſt und gibſt und gibſt
uns, deinen Söhnen.

Dieſer war dein Sohn.
Und war ſo wirklich, war ſo wahr wie du —
und trug in ſich dein ungeträumtes Sein
ganz wachen Lebens — und in ſeinem Krug
war eingemiſcht zu einem hellen Brauſen
Gefühl und Witz, Verſtand und Narretei,
der Spott — die Liebe, Leben und der Tod.
Und durch die Süße ſeiner Heiterkeit
ging groß ein Nachgeſchmack von Galle hin,
weil er das Leben — weil er wirklich war.

Wirf dieſem Toten viele Kränze nach,
der dir ſo vielfach deine Kraft bezeugte,
die heitre Kraft der harten Redlichkeit!
Gedenk ihn lange! Ehre dich in ihm,
du Stadt Berlin!

Klein Eyolf

Das Stück ist wieder durchgefallen. Die Dichtung wird von dem Votum eines zerstreuungssüchtigen Theaterpublikums selbstverständlich auch heute nicht berührt. Aber wir sehen sie doch mit andern Augen. Als sie erschien, war die Entschiedenheit ihres Nihilismus für den Leser eine einzige Erschütterung. Ein Dichter blickte am Ende seiner Tage auf das Leben und fand, daß es sinnlos sei. Vor dem kalten Hauch seiner Verachtung zerfielen alle menschlichen Bemühungen und Beziehungen. „Geh an der Welt vorüber: es ist nichts." Noch der Wert dieser Erkenntnis wurde entwertet. Schopenhauer hätte triumphiert. Das bischen Altruismus des Schlusses war nicht übermäßig ernst zu nehmen. Stirner hätte es entlarvt, wenn Ibsen das nicht selbst besorgt hätte. Mit Worten und mit Taten. Mit den letzten Worten des Allmers, die Rita warnten, der Uneigennützigkeit ihrer plötzlich erwachten Menschenliebe zu trauen — und mit dem Egoismus der eigenen Produktion. Dem Tätigen ist diese Welt nicht stumm und nicht ganz trostlos. Die Einsicht in die Nichtigkeit aller irdischen Güter, die Ibsen seinen Allmers überkommen läßt, hinderte ihn selber nicht, ununterbrochen weiter zu arbeiten, Werk zu schaffen auf Werk. Eins davon ist der ‚Epilog'. Daß er entstanden ist, und was er enthält, rückt ‚Klein Eyolf' für uns in eine neue Beleuchtung.

Es ist seitdem nicht mehr möglich, Alfred Allmers ohne Ironie anzuhören. Er nennt sich mit Himmel und Meer ein wenig verwandt. Ich erinnere mich, daß ich ihm das einst geglaubt habe. Jetzt wissen wir, daß er mit Hjalmar Ekdal verwandter ist. Was ist Allmers denn Großes? Wie Hjalmar mit seiner Erfindung, geht er zeitlebens mit seinem Buch über die menschliche Verantwortung schwanger. Schwanger? Der Verdacht ist gerechtfertigt, daß es noch gar nicht bis zur Empfängnis gekommen ist. Rubek überzeugt uns von seinem Künstlertum, das sich im Grunde erst an seinen Werken erkennen ließe, mit bloßen Worten. Allmers, der uns seine Befähigung zu einer geistigen Arbeit durch ein paar gedankenreiche Sätze beweisen könnte, erspart sich diesen Nachweis. Er drechselt Phrasen, steril, wie er nach jeder Richtung hin ist. Nachdem er den kleinen Eyolf gezeugt hat, erschöpft sich seine Fruchtbarkeit in der Erfindung von Ausreden. Als er arm war, gab er der Armut die Schuld an seiner ideellen Erfolglosigkeit. Da er reich ist, gibt er der reichen Frau die Schuld und sonst nichts. Heute erscheint uns diese verlockend verlangende Frau Rita von den beiden als der unvergleichlich lebenstüchtigere Mensch, dem wir wünschen, daß die Resignation des Schlusses keine Wandlung, sondern nur eine Anwandlung ist. So sieht sich alles anders an. Selbst Schwester Asta

übt nicht mehr den vollen Zauber. Vormals war sie von der Liebe zu dem Bruder wie verklärt. Mit dem Bruder sinkt auch diese Liebe im Preise. Als Haupteindruck bleibt, daß Asta halb wird wie die andern. Sie läßt sich brechen. Sie kriecht unter. Sie vermehrt die Zahl der Kompromisse, die im Stück, und die Zahl der unnotwendigen Ehen, die in der Welt geschlossen werden.

Die Tragödie solcher typisch unnotwendigen Ehe ist uns ‚Klein Eyolf' geworden, nachdem es viel mehr, nachdem es etwas wie die Tragödie von der Begrenztheit der menschlichen Natur, von der Unentrinnbarkeit des zeitlichen Wirrsals, von der Zwecklosigkeit alles geistigen Strebens gewesen war. Die schrille Trostlosigkeit, die uns beim Anblick dieser Menschheitstragödie erfüllte, hat sich zu jener Melancholie des Gehirns besänftigt, mit der wir uns, auf einer gewissen Stufe der Entwicklung oder vielleicht auch nur in Perioden der Bequemlichkeit, damit abfinden, daß es eine Menge Trübsal auf Erden gibt, und daß keiner keinem helfen kann, sie zu tragen. Wenn man eine Schwester hat, die es könnte, dann stellt sich heraus, daß sie gar keine Schwester ist und es darum nicht kann. Trösterin und Retterin ist schließlich die Einsamkeit. Allmers ist auch darin ein kleiner Mensch, daß sie ihm nur das kleinere von zwei Uebeln ist. Er sucht sie, solange seine Frau seiner begehrt. Er flieht sie, als Rita scheinbar auf ihn verzichtet hat. Er ist keiner Lage und am wenigsten seinem Unglück gewachsen. Was geht er uns eigentlich an? Es hat einen feinen intellektuellen Reiz, daß er sich seines Hjalmartums bewußt wird. Hjalmar schlägt sich den Magen voll und beschwichtigt dadurch seine Nerven und seine Nöte. Allmers peinigt es, daß man imstande ist, verzweifelt zu sein und dabei doch ans Mittagessen zu denken. Es ist ein Element der Selbstzerfaserung in ihm, das ihn uns manchmal näher bringt. Aber er wird uns immer wieder gleichgültig, weil er wirklich „nichts kann, nur will — ein dekadenter Philister".

So hat ihn Mitterwurzer schon vor zwölf Jahren genannt. Es ist interessant, daß er ihn trotzdem in der Darstellung selber feierlich genommen hat, als unzweifelhaften Adelsmenschen. Von dieser Leistung, wie von der ganzen Aufführung des Burgtheaters werden Wunderdinge berichtet. Von der Aufführung unsers Lessingtheaters wird nach viel weniger als zwölf Jahren niemand mehr wissen. Sie ist unzeitgemäß. Sie gibt ‚Klein Eyolf' von 1895, nicht von 1907. Der Erfolg des ‚Volksfeindes' etwa beruhte darauf, daß Bassermann den Stockmann nicht mehr als pathetischen Helden, sondern als närrischen Strudelkopf sah. Sauer, der eben erst den Kammerherrn Bratsberg im ‚Bund der Jugend' geradezu umgedichtet hat, ist bei Alfred Allmers leider nicht so schöpferisch vorgegangen. Er läßt ihn noch immer adlig sein und Recht behalten. Er hat mit seiner

Leistung gezeigt, was im übrigen niemand bezweifelt hatte: daß er ein herrlicher Rosmer wäre, und wenn Brahm diese Vorstellung nicht ganz vergeblich einstudiert haben will, so muß er aus ihr die Anregung nehmen, uns endlich Sauers richtigen Rosmer sehen zu lassen. An seinem Allmers ist alles das schön, was sich ziemlich unverändert auf den Pastor übertragen ließe: die Zartheit des Wuchses, die Durchsichtigkeit des Antlitzes, die Milde des Wesens — lauter Eigenschaften, die auf robuste, heißblütige Erdgeister, wie Rebekka und Rita, mit der Macht des Gegensatzes wirken. Daneben verkümmern die Besonderheiten des Allmers. Unvornehm kann Sauer nicht sein. Die Szene also, wo Mann und Weib mit Worten wie mit Messern ein im andern wühlen, um schließlich rachewütig gegeneinander zu schäumen, muß bei diesem untheatralischsten aller Schauspieler durchaus theatralisch anmuten. Für ihn wäre in solcher Situation das natürliche Verhalten, daß ihm das Wort im Munde erstürbe. Er hat ja auch keinen Blutstropfen vom Hjalmar in sich. So tausendfach differenziert Sauer als ein Aristokrat der Seele zu sein vermag, so schwer würde es ihm fallen, seine reine Menschlichkeit mit Zügen von Komödiantentum, und sei es auch unbewußtem, zu amalgamieren. Als Allmers versucht er es gar nicht, weil er die Gestalt offenbar ohne jede Skepsis hinnimmt. Bei Frau Triesch liegt es genau umgekehrt. Sie brauchte bei der Rita überhaupt nicht zu denken, brauchte nur animalisch zu sein, da zu sein. Sie traut sich das nicht zu und braut lieber ein Ragout aus ihren eigenen Schmäusen zusammen: aus Hedda, Rebekka und Ellida. Es ist alles und nichts, eine ihrer naturlosesten Figuren, eben weil es eine ihrer kunstvollsten ist. Was könnte es da viel helfen, wenn die Nebenrollen selbst vollendet gespielt würden! Sie kommen aber höchst unzulänglich heraus. Klein Eyolf ist ein übertrieben großer und stimmungsloser Eyolf. Der wirklich große Eyolf, der auch Asta heißt, ist Frau Grete Hofmann anvertraut und muß daher auf eine regelrechte schauspielerische Ausgestaltung verzichten. Nur ist es je länger, je weniger eine Frage, daß diese technisch hülf- und beinah hoffnungslose Frau Hofmann besitzt, was sich nicht lernen läßt: ein wohltuend gesundes Naturell, das sich vorläufig noch seiner schämt und sich hinter einer erkünstelten Sentimentalität verkriecht, das aber sicherlich einmal die Aufgabe finden wird, in der es sich selber entdeckt. Wenn ich zuguterletzt sage, daß Borgheims Lebensfreude bei Herrn Marr äußerlich aufgesetzt ist, statt von innen heraus zu leuchten, daß Frau Albrechts Rattenmamsell phantasielos und unphantastisch ist, und daß der ganzen Vorstellung der Rhythmus und die Physiognomie fehlt: dann hat man sie einzeln in der Hand, die Teile, deren Vereinigung den eindrucksloseſten Ibsenabend des Brahmschen Theaters ergibt.

Fiesko, der Salamikrämer/ von Joseph Alois Gleich

Ein musikalisches Quodlibet in zwey Aufzügen

Personen:

Herr Andreas, ein bürgerlicher Wurstmacher
Monsieur Jean, Friseur, sein Vetter
Julerl, eine Spitzköpplerinn, seine Nichte
Verrina, Gastwirth beym süßen Löchel im Lerchenfeld
Baberl, seine Tochter
Fiesko, Bourgoguino, Sacco, Kalkagno, } Salamikrämer
Franz, mit dem Spitznamen der schwarze Hassan, Sesseltrager
Lenorl, gewesene Köchin, Fieskos Weib
Roserl, Arabellerl, } Nachbarinnen des Fiesko
Lomellinerl, Hausknecht bei Herrn Andreas

Erster Aufzug

Ein Nebenzimmer im Wirthshause des Verrina, mit einer Mittel- und Seitenthüre. Aus dem Nebengemache hört man Musik

Erster Auftritt

Lenorl, Roserl, Arabellerl (kommen zerstöhrt auf die Bühne)

Lenorl: Ich will kein Wort mehr hören (wirft sich in einen Sessel), das bringt mich um!

Arabellerl: Aber Frau Nachbarinn!

Lenorl: Vor meinen Augen! — In der Gegenwart aller Salamikrämer — Frau Roserl, Frau Arabellerl — vor meinen weinenden Augen!

Roserl: Nimm die Frau Nachbarinn die Sache für das, was sie wirklich war — eine Galanterie.

Lenorl: Galanterie, und ein Salamimann! Hab ichs nicht gesehen, wie seine Augen beim Essen nur auf ihr ruhten — wie er ihr die Hand küßte — ich bin hindangesetzt — hindangesetzt wegen einer Handarbeiterinn. Ach — ich habe einen schrecklichen Fasching!

Roserl: Aber wer weiß, obs noch wahr ist.

Lenorl (ohne sie zu hören): O, mir geschieht recht, warum habe ich mir auch den schönsten aller Salamimänner ausgesucht. — Warum hab ich durchaus einen Wälschen nehmen müssen, ich hätte Deutsche genug haben können.

Roserl: Das ist wahr, aber es kanns der Frau Nachbarinn kein Mensch in Uebel aufnehmen, denn ich muß es gestehen, der Fiesko war ein bildschöner Mann.

Lenorl (mit Feuer): Der Schönste unter allen. — Wenn ich mir ihn noch denke, wie er oft im Prater auf und ab gestiegen ist, kerzengrad, wie ein Baum — wie die Mädeln alle nur nach ihm gesehen haben, und welcher Neid unter ihnen war, als einmal bekannt wurde, daß er meine bestimmte Partie ist. (Sinkt in Schwermut) Mit welchem Stolze bin ich neben ihm gesessen, wenn wir oft beim Kärtnerthor einen Unmurken Sallat gesausnet haben, und itzt. — Ich will euch was vertrauen. Mein Fiesko ist ein unternehmender Kopf — von ihm hoffte ich ganz was anders. —

Arabellerl: So?

Lenorl: Er hat Geld und Verstand und könnte was bessers als ein Salamimann werden. Wie wir bey unsrer Hochzeit unsre Hände ineinander legten, entstand schon der Gedanke in mir, dieser Mann wird sein Gewerb' ins Große treiben, und itzt sind sieben Monate vorbei, und ich hab nicht so viel aufzuweisen, als daß er — ein Tagdieb ist.

Roserl (leise zu Arabellerl): D' Frau Nachbarinn sieht, daß heute mit ihr nichts anzufangen ist, warum sollen wir denn deswegen unsern Fasching verderben, gehn wir ins Gastzimmer zurück.

Arabellerl: Frau Lenorl, wir wollen wieder hineingehen und ein wenig spioniren — wir wollen schon wieder Rapport abstatten.

(Beide gehen ab)

Zweyter Auftritt

Lenorl (allein): Alles verlaßt mich — o, hätte ich mir das gedacht, wie ich noch Köchin im Herrschaftshause war — ich hätte so früh noch nicht geheurathet. — Was hab ich für ein Leben gehabt? — Um zehn Uhr bin ich zur Toilett' aufgestanden, bis elf Uhr hab ich Clavier gespielt oder einen schönen Roman gelesen — die besten Bissen habe ich von der Tafel gespeiset, und auf den Abend bin ich meine eigene Frau gewesen — es ist eine Schande, daß ich mich, um nur einen Mann zu bekommen, so weggeworfen habe — und doch hab ich ihn noch gern — doch dürfte er itzt sagen, er will der Julerl nichts mehr, und mein gutes Herz würde ihm an der Stelle verzeihen.

Arie:

Was kümmert mich der Erde Gold,
Wenn Gram in meinem Busen wohnet,
Wenn mich Fieskos Blick nicht lohnet;
Ich bin nur froh, ist er mir hold.
Ganz werd' ich mich verwaiset nennen,
Trennt einst von ihm mich das Geschick;
Verliehr' ich ihn, ach, muß es seyn,
Dann fließt, ihr Thränen;
Mir kehrt die Freude nie zurück. (Ab)

Dritter Auftritt

Monsieur Jean — Franz (beide im Gespräch begriffen)

Jean: Du hast mich verstanden, dieser Fiesko ist mir ein Dorn im Auge. — Er sieht mich nur über die Achsel an, und zwischen einem Salamimann und einem Friseur ist doch noch ein himmelweiter Unterschied.

Franz: Was soll ich denn aber thun?

Jean: Was du thun sollst? Mir liegt daran, dem Mousie Fiesko den Fasching zu verleiden — er hat ohnehin keine guten Absichten mit uns. Weißt du was, er bleibt meistens länger als die andern im Wirthshause sitzen, du warteſt also ab, bis die meisten Gäste fort sind, hernach setzest du dich zu seinem Tisch, fangst Handel an und schlagst ihm ein paar blaue Augen.

Franz: Ja, zehren soll ich auch noch?

Jean: Ich gieb dir einen Gulden.

Franz (bläst in die Finger): Verdammt wenig für eine Tracht Schläge.

Jean: Was sagst du?

Franz: Ich sage, daß das für einen Sesseltrager eine Kleinigkeit ist, einem ein blaues Aug' zu schlagen — und das hab ich schon gar oft an meinem Weib probiert — aber saperment, den Wein muß ich ja gleich bezahlen?

Jean: Da hast du die Bezahlung im voraus (wirft ihm einen Gulden hin), morgen in der Früh muß der Fiesko den Barbierer im Hause haben, oder ich lasse den Sesseltrager von einem Faßzieher karbatschen. (Geht wieder ins Nebenkabinet)

Franz (hebt das Geld auf): Schon Recht — ich habe ohnehin heute auf mein Weib einen Pick, den ich nicht auslassen kann, weil sie krank ist — freue dich, Fiesko, wenn ich bei der Execution auf meine Nannerl denke, so bekommst du die Portion doppelt. (Durch die Mittelthüre ab)

Vierter Auftritt

Julerl — Fiesko

Julerl (kömmt erhitzt aus dem Nebenzimmer, Fiesko folgt): Ich bitte Sie, lassen Sie mich ruhig nach Hause gehen, ich will itzt einmal nach Hause gehen.

Fiesko: Mamsell Julerl, sagen Sie mir nur, was Ihnen ist, wer hat Sie denn beleidigt?

Julerl: Beleidigt? warum nicht gar? — Aber so lassen S' mich aus. — Was treiben Sie denn, Mousi Fischko, Sie reißen mir ja die Fetzen vom Leibe.

Fiesko: Sie dürfen nicht fort, bis ich nicht weiß, was geschehen ist — Mamsell Julerl, ich bitte Sie mit aufgehobenen Händen.

Julerl: Nun, das ist nicht übel. Wenn da die Frau dazu käme — hahaha! da heißts wohl: was die Frau Lenorl zu grob ist, ist der Mousi Fischko zu höflich.

Fiesko: Was? also meine Frau hat Sie beleidigt?

Julerl: Nun sie, was glauben Sie? ist das nicht Sottise genug, bei dem Tische, wo ich sitze, den Eßzeug in den Teller zu werfen, daß mir die Gabel bald ins Gesicht gesprungen wäre? (Sich putzend) Was kann denn ich dafür, daß der Mussi Fischko seine Augen hat? — Kann ich dafür, wenn er einsieht, daß eine Verbindung mit dem Hause des Herrn Andreas ihm mehr Vorteil gebracht hätte? — Oder — ich setze nur den Fall, wenn ich wirklich den Mussi Fischko gern sähe, wär da ein' Gefahr dabei?

Fiesko: Julerl, herzallerliebste Julerl — Sie können nicht glauben, was ich für Sie empfinde, ich kann mich nur nicht recht ausdrücken, aber mein Herz ist voll.

Julerl: Itzt hören Sie auf — von der Person will ichs wohl glauben, von der Sie den Schattenriß umhängen haben. — Ist das nicht ein Beweis, daß nur allein die Lenorl da einlogirt hat? (Auf seine Brust deutend)

Fiesko: Nein, betrachten Sie dieses Portrait vielmehr als den Anschlagzettel von einem leeren Monathzimmer, den Sie wegnehmen können, wenn Sie da (aufs Herz deutend) einlogiren wollen. (Gibt ihr den Schattenriß)

Julerl (nimmt das Portrait hastig): Mussi Fischko, das hätte ich nicht geglaubt — ich kann nicht länger mehr widerstehen (hängt ihm zärtlich ihr Portrait um), da haben Sie's Darangeld.

Fiesko: O Julerl, wenn ich hoffen dürfte, wie glücklich würd' ich seyn.

Duett:

Fiesko: Wenn d' Julerl nur wollt', und wenn d' Julerl nur möcht',
Denn d' Julerl wär' just für'n Salamimann recht.

Julerl: Ey, ey, Mussi Fischko, was fallt Ihnen ein?
Ich glaub's nicht, daß S' gar so verliebt in mich seyn.

Fiesko: Just heut' bin ich zärtlich, heut' thu' ich dir schön.

Julerl: Pfui, gehn S' doch, Sie Loser, und lassens mich gehn.

Beide: Es ist ein Specktackel, wenn d' Lieb einen quält,
Man ist stets so traurig und weiß nicht, wo's fehlt.
Und lacht ein'm das Schatzerl ein wenig nur an,
Macht's, daß man vor Freude kaum fassen sich kann.

Fiesko: Ich lieb' dich so herzlich,
So schmerzlich,
So brünstig,
So dünstig,
Ach, daß Gott erbarm',
So ganz wacherlwarm.
Mein Engerl, mein Engerl, geh, schau mich nur an,
Wie zärtlich, wie zärtlich liebkosen ich kann.

Julerl: Ich bitt', Mussi Fischko, itzt geben Sie nach,
Und schaun S' mich nicht so an, sonst werd' ich zu schwach.

Fiesko: O jerum, wär's möglich, o jerum, wär's wahr?
Julerl: Er iſt gar ein lieber, ein herziger Narr.
Fiesko: Die Leut' werden ſchauen, wenn ſ' hör'n, du biſt mein.
Julerl: Hättſt du nicht ein Weib, wär' ich längſtens ſchon dein.
Beide: Das wäre ein Leben, der Jubel ging' an,
Wir lebten recht zärtlich als Weib und als Mann.
Und gibt es auch manchmal ein' Rumel im Haus,
So macht ſich ein zärtliches Eh'paar nichts d'raus.
(Julerl geht haſtig ab, Fiesko folgt jauchzend nach)

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Aus dem Bande: Raimunds Vorgänger (Bäuerle, Meisl, Gleich), Eine Auswahl, herausgegeben und eingeleitet von Rudolf Fürſt, die jetzt in den Schriften der Geſellſchaft für Theatergeſchichte erſcheint. Dieſe Schriften ſind nicht im Buchhandel zu erhalten, ſondern werden nur für die Mitglieder der Geſellſchaft gedruckt. Mitglied wird man durch Einſendung von zwölf Mark (Jahresbeitrag) an den Schatzmeiſter, Herrn Georg Elsner, Berlin, Oranienſtraße 141.

Kasperletheater

Engels im Himmel/ von Liber

Langſam ſchwebt die Wolkengondel aufwärts, gleitet höher und höher. Auf dem Schemel zur Seite des Lenkers ſitzt Georg Engels, noch etwas verſtimmt im Gedanken an das, was er aufgegeben hat, aber ſehr neugierig auf das, was ihn erwartet. Plötzlich — Engels ſetzt frappiert den Kneifer auf die Naſenſpitze — zerreißen die Nebel. Von goldener Sonnenflut umweht, ſieht Engels ein rieſiges Marmortor, deſſen Flügel ſich nun langſam öffnen. Am Eingang ſteht, während pausbärtige Engelbuben grüßend mit Lorbeerzweigen winken, ein kleiner Mann in ſchlichter, altmodiſch-bürgerlicher Straßenkleidung. Schon hält die Gondel an den Marmorſtufen: da kommt der kleine Mann auf Engels zu, mit behutſamen, zierlichen Schritten. Er ſtreckt ihm die Hand entgegen, dann beide Hände und ſagt mit ruhiger, heller Stimme: „Na, Engels . . .“

Engels (denkt nach. Dann weiß er, wen er vor ſich hat. Glückstränen erſticken ihm die Stimme): Helmerding!

Helmerding: Na, ſiehſte, mein Junge? Kennſte mich alſo doch noch? Na, dann hat ja der hohe Herr, der hier das Szepter führt, Recht gehabt, als er meinte, es würde Dir beſonderes Vergnügen bereiten, wenn gerade ich die Empfangsfeierlichkeiten übernähme. Wir Geiſter haben ja wenig Gelegenheit, uns mit den Menſchen in Verbindung zu ſetzen. Aber wenn Du nach einer Deiner Rollen ſo ein wonniges Wohlgefühl verſpürt haſt, das Dich zu unzähligen Gläſern Pilſener in der ‚Hütte‘ veranlaßte: ſiehſt Du, das war

der Effekt meiner drahtlosen Telegraphie, die Dir in dieser Form meine Freude ausdrücken sollte. Auch Du bist ja zuletzt durch die Schädelleere der gegenwärtigen Humoristengeneration genötigt worden, in die sauren Aepfel ihrer neuen Lustspielrollen zu beißen. Auch Du hast am ‚Husarenfieber' gelitten. Schäm Dich nicht, mein Junge. Schlag nicht die Augen nieder. Denn: wir besaßen 's doch einmal. Wir haben doch auch die Tage mit durchlebt, in welcher die Posse der Narrenspiegel ihrer Zeit und nicht das Sprungbrett für Akrobaten, Jargonkomiker und Zotenreißer war. Die Tage, wo wir, um unsre Wirkungen zu schaffen, alle die Leute nachzeichnen mußten, denen wir in unserm kleinen, gemächlichen Leben begegneten, und wo es noch nicht nötig war, sich aus einer Kanone schießen zu lassen oder im Cake-Walk zu exzellieren. Gott, auch das macht man notgedrungen 'ne Zeitlang mit. Aber dann freut man sich, wenn man's los ist. Drum laß fahren dahin, Schorsche. Wir verstehen ‚die' Welt doch nicht mehr. . . . So, mein Junge; und nun ist Dein Bedarf an Pathos gedeckt, was? Na, dann wisch Dir nur Deine Augen — mit mir brauchst Du doch solche Zicken nicht zu machen — und komm! Im ‚himmlischen Stallmann' ist das Pilsener genau so gut wie im irdischen. Und die Oesterreicher gehen in ein andres Lokal . . .

(Sie küssen sich und schreiten direkt auf die Türe des ‚himmlischen Stallmann' zu. Als sie öffnen und sich im Türrahmen zeigen, ertönt drinnen ein diabolisches Gelächter)

Emil Thomas (am Tische sitzend): Herrje . . . der Kolleje . . . der Cramptong . . . der jroße Künstler . . . Sie haben hier jerade noch jefehlt.

Engels: Na, wenn et Ihnen nich paßt, jehen Se doch raus.

Thomas: Ich dachte, Sie sind Menschendarsteller? Warum sind Se denn da nich auch bei de Menschen jeblieben?

Engels: Ich hatte solche Sehnsucht . . . nach Ihnen.

Thomas: Na, nu haben Se mich ja: nu kennen Se lachen.

Engels: Emil, keene Ibertreibung. Iber Sie hat noch keen Mensch jelacht.

Helmerding (will ablenken): Du, Emil . . . hast denn die scheenen Kränze jesehn, die se Schorschen ins Haus jeschickt haben? Auf einer Schleife steht: „Dem größten Komiker."

Thomas (mürrisch): Det is een Kranz, der is noch von meine Beerdijung liejen jeblieben.

Engels (aufgebracht): Sie oller Lüjenpeter . . .

Thomas (wütend): Wat . . . ick lüge . . . ick lüge? Also diese Behauptung finde ick von Ihnen sehr komisch, lieber Engels. Das is det einzige, wat ick je von Ihnen komisch jefunden habe. Aber nu wer ick jehen.

Helmerding: Wieso denn?

Thomas: Ach, Engels fängt nu jleich mit seine Jagdgeschichten an. Und die kenn ick.

Helmerding: Warum kenn ick se denn nich?

Thomas: Du hast Glück jehabt, Karle. Du bist schon vor der Zeit jestorben.

Engels: Meine Jagdgeschichten haben große Aehnlichkeit mit dem Komiker Emil Thomas. Bei beiden jibts nischt zu lachen. (Thomas läuft fort) Jott sei Dank, die Luft is rein. Kellner: 'n Pilsener und 'n Eisbein. Und wenn Sie keinen Komiker in's Lokal reinlassen, kriegen Sie nachher von mir 'n anständiges Trinkgeld.

Rundschau

Wiener Theater

Das Burgtheater brachte ‚Sommernacht', ein Schauspiel in drei Aufzügen von Ludwig Ganghofer. Dies ist ein sehr langes Theaterstück. Lang und breit und strotzend von Jamben. Ein dicker, weitfaltiger Mantel von Worten deckt seine Blöße. Es wirft ihn rechts und wirft ihn links und wickelt sich drein und schläft. Manchmal möchte das Schauspiel vorwärts; aber der Mantel will nicht. Dann stolpert es, bleibt stehen, kann nicht weiter und vertreibt sich die aufgezwungene Muße mit Poesie. Sommernacht, Sterne, Rosen, Kinder. Ganz besonders Kinder. Kinder im Hemdchen, im Kleidchen, im Jäckchen, Kinder, die ‚ins Nest' gebracht werden (zweimal), weinende Kinder, lachende Kinder. Und die Hauptperson des Schauspiels ist ein ungeborenes Kind, bei dessen Nahen eine zerbrochene Ehe sich automatisch zusammenleimt. Man hat den Eindruck, daß alle Personen dieses Stückes aus dem Stegreif dichten. Es ist sehr unvorsichtig, in ihrer Gegenwart das Gespräch etwa auf Sommernacht, Sterne, Rosen oder Kinder zu bringen. Längere jambische Exkurse über diese Themen stellen sich alsogleich ein. Es gibt keinen Menschen im Drama, der nicht durch die Sterne zu einem größern Posten Verse angeregt würde. „Die Sterne, die begehrt man nicht", gilt für den schlichten Bürgersmann. „Die Sterne, die bemerkt man nicht", sollte für den Dichter gelten. Besonders Konstatierungen, wie: daß die Sommernacht schwül, die Rosen, wenn sie rot, am liebsten blutrot und die Sterne geheimnisvoll brennend sind, entbehren jeglichen Reizes der Neuheit. Endlich wird es Morgen, und der erwachende Tag bringt die Stegreifdichter auf andre Gedanken. Ein neues Thema prangt glorios auf der dramatischen Schultafel: Die Sonne! Kainz, komm zur Tafel und deklinier mir auf poetisch die Sonne —: „Oh, Sonne!..." und so weiter. Gut. Fräulein Serda, was wissen Sie, jambisch, über den erwachenden Tag zu sagen? —: „Oh Tag!..." und so weiter. Gut. Hat schon jeder aufgesagt?... Gerasch, Bleibtreu, kleine Schindler?... Das Schlimmste der Ganghoferschen Poesie ist ihre entwaffnende Selbstverständlichkeit. Und wo sie nicht selbstverständlich ist, ist sie bedenklich originell. So, wenn der Künstler im Stück auf den Vorhalt, seine Untreue habe das Haar der Gattin bleich gemacht, abweisend erwidert: „Grau sind die Perlen..." Was für aparte Troste die Künstler zur Hand haben!

Es handelt sich in der ‚Sommernacht' um zwei Ehebrüche, die beide durch das Kind, sowie durch die milde Einsicht in das zwangvolle Triebleben menschlichen Blutes, durch die Erkenntnis vom höchst relativen Begriff aller Sünde, gekittet werden. In welcher langsamen, kreisrunden, marternden Weitläufigkeit geschieht das! Während die sozusagen spannende Haupthandlung sich bescheiden in den Hintergrund der Bühne zurückzieht und dort stockt, schwätzt sich vorn die langweilige Nebenhandlung mühevoll um ein Stückchen weiter, macht dann, ungern, wieder der Haupthandlung Platz, um, wie diese lange genug geredet hat, schleunigst wieder nach vorn zu drängen und

die eigenen Angelegenheiten fertig zu debattieren. Der unbeholfene, schwere Schritt dieser dramatischen Quadrille zweier malheurröser Paare ist kaum erträglich. Ebensowenig wie das wiederholte Durchlaufen derselben kleinen Gedankengänge, die ewige Kinder-Rührung, die unbarmherzige Ausführlichkeit, in der jedes Stückchen Situation im Drama umschritten, betrachtet und kommentiert wird, und die mütterliche Zärtlichkeit, mit der der Dichter seine dünne, zerbrechliche Psychologie in viele, viele schützende Worte wickelt. Dieses Drama arbeitet mit verwechselten Mitteln: apelliert ans Herz, wo es gedanklich überzeugen, hinreißen will, und heizt Gefühlsbrände mit papierner Logik. Seine Nachdenklichkeit ist empfindsam, seine Leidenschaft klettert an Ueberlegungen in die Höhe. Diesem Schauspiel, so sehr es in Versen geschrieben ist, fehlt jeglicher Rhythmus. Die wichtigen Augenblicke der Komödie, die Augenblicke, auf denen der dramatische Akzent ruht, bleiben unbetont. Den Ton tragen immer die didaktisch-lyrischen Nebensächlichkeiten, die breiten Auseinandersetzungen über erledigte äußere und innere Vorgänge. Das eigentliche Drama steckt wie ein winziges stumpfes Messerchen in einem ungeheuern Griff. Reich verziert mit Ornamenten, welche darstellen: Sommernacht, Sterne, Rosen, Kinder. Als Produkt eines liebreichen und liebenswürdigen Gemüts ist das Ganghofersche Drama vielleicht schätzenswert. Als Dichtung ist es ganz und gar unbeträchtlich. Unter den goldpapiernen Sternen der Komödie flackerte als einzig echter die Beredsamkeit des Herrn Kainz. Irritierend manchmal, aber stets durchdringend hell; und so die Nacht ringsum noch um ein weniges dunkler erscheinen lassend.

Das deutsche Volkstheater spielte, ich glaube dreimal: ‚Der rote Leutnant', ein Schauspiel in drei Akten von Hermann Kienzl und Eduard Goldbeck. — Der Oberst und Regimentskommandeur ist nur Oberst, nur Regimentskommandeur. Max aber, sein Sohn, ist vor allem Mensch. Der Oberst will und befiehlt, Max empfindet und deklamiert. Der Oberst will die streikenden Arbeiter listig in eine Falle locken, wo man sie ungeniert totschießen kann. Max verrät diesen Plan, rettet so die Arbeiter und sein besseres Selbst, deklamiert sich aber, als Offizier, eben damit ans Messer. Dann ist ein Arbeiterführer da, der durch das Anerbieten eines schönen Postens (Korrespondent eines Weltblattes in Paris, Jahresgage: 10000 Mark) abtrünnig gemacht wird. Und ein Kommerzienrat. Und eine junge Dame, die, in Liebe mit dem Oberleutnant Max verbunden, dem Menschen Max tapfer sekundiert, als er mit dem Offizier Max in Zwiespalt gerät. Versuche der Autoren, den alten Obersten nicht nur als Figuranten eines Prinzips, sondern als Charakter erscheinen zu lassen — indem sie die vielfachen Reflexwirkungen dieses Charakters in einem kleinen Kreis ihm attachierter Seelen, im Familienkreis, zeigen — scheiterten. Bei den andern Personen des Stückes sind solche Versuche ganz unterblieben. Es sind keine Personen, sondern Standpunkte, bewegliche Standpunkte, die durch eine höchst einfältige Mechanik der Tatsachen gegen- und übereinander geschoben werden. Diese Mechanik wird getrieben von einem gewaltigen Schwall pathetischer Phrasen, der alles etwa im Auftauchen begriffene Interesse an den Konflikten des Stückes erbarmungslos fortschwemmt. Im letzten Akt gibt es eine Szene, Auseinandersetzung

zwischen Vater und Sohn, die, besonders in ihrem wortkargen Schluß, dramatisch wirksam ist. Auch sonst fehlt es nicht an gelegentlicher Spannung und Aufregung. Im ganzen: ein Stück, das mühevoll, allzu beredsam und mit nicht gerade schlauen Mitteln der Erfindung einem ergiebigen Problem manche äußerliche theatralische Gebärde abzugewinnen versteht, aber kein Wort und keinen Blick, der irgend etwas Bemerkenswertes verriete. Alfred Polgar

Saisonbeginn in Hannover

Vieles und doch wenig Wertvolles hat uns die neue Theatersaison bis heute gebracht. Gleich zu Anfang stand eine Uraufführung, und ich weiß wohl, daß ich die Pflicht und Schuldigkeit gehabt hätte, mit Extrapost darüber in diesen Blättern zu berichten. Aber was wäre wohl über die ‚Brennende Frage', zu deren Herstellung sich Fedor von Zobeltitz mit Franz von Schönthan zusammengeschlossen hat, was wäre über sie wohl zu sagen! Ich hatte seit jenem 13. September, an dem das Deutsche Theater mit ihr eröffnet wurde, Zeit genug, es zu überdenken, ohne indes bis jetzt zu einer Lösung dieser brennenden Frage gelangt zu sein. Deutsche Dichter, dichtet Funkelnagelneues, damit wir Funkelnagelneues davon erzählen können! Schauspielerisch war der Abend nicht ganz uninteressant. In Franz Schönemann stellte sich uns ein Schauspieler vor, dem ein ungewöhnlicher Grad von Frische eigen ist. Der Held der Aufführung sollte freilich er nicht sein. Angelina Gurlitt, die sich im Kleinen Theater in Berlin ihre Sporen verdient hat, war diese Ehre zugedacht. Aber sie versagte und strafte die allzu voreiligen Ankündigungen von ihrem Talent zunächst einigermaßen Lügen.

Soll man darüber lästern, daß tout Hannover, sobald es sich um wirklich ernste künstlerische Darbietungen handelt, durch Abwesenheit zu glänzen pflegt? Die Aufregung wird nicht viel helfen, und die Kritik wird kaum etwas andres machen können, als vorläufig ruhig abzuwarten und inzwischen anzuregen, zu interessieren, wo immer sie es vermag. Aber die Theater wollen nicht leer stehen, sie brauchen Publikum. So haben sie sich seit etwa Jahresfrist ein neues Mittel ersonnen, es zu ködern. Jedes der beiden Privattheater hat mit einer der hannoverschen Tageszeitungen ein Schutz- und Trutzbündnis geschlossen, das den Zeitungs-Abonnenten an gewissen Abenden den Eintritt zum halben Kassenpreis gewährleistet. Den Theatern mag dieses etwas amerikanisch anmutende Mittel gut bekommen, die Kunst wird kaum davon profitieren.

Am spärlichsten ist gute Kunst im Residenztheater zu finden, auch heuer wieder. Dieses Theater scheint hoffnungslos der Verbrecher- und Detektiv-Literatur zum Opfer gefallen zu sein. ‚Sherlock Holmes', ‚Der Hund von Baskerville', ‚Raffles, der Amateur-Dieb': das waren die Titel, die auf den Zetteln der vorigen Saison prangten, und diesen altbewährten Traditionen blieb Direktor Rudolph treu, indem er die neue Spielzeit mit Henry Bernsteins, freilich stellenweise nicht geistlosem, ‚Dieb' eröffnete. Dann folgte zur Abwechslung ein Schwank: ‚Die gelbe Gefahr' von Kraatz und Okonkowski, ein Stück, dümmer und klüger zugleich als der Durchschnitt der üblichen Schwankliteratur. Klüger in der ihm zugrunde liegenden Idee, dümmer in seiner Ausführung und in allem andern, was zu einem echten, rechten Schwank gehört. Das Personal des Theaters ist so ziemlich von Grund auf erneuert worden, nicht durchweg

zum Vorteil der Bühne. Doch darüber läßt sich später einmal, wenn die einzelnen Künstler erst vor größere Aufgaben gestellt sind — o, daß sie ihnen kommen möchten! — besser reden. Schmerzlich ist es, daß wir Lucie Mathias, die beste und einzig bedeutsame Darstellerin, die das Residenztheater in den letzten Jahren hatte, entbehren müssen. Ihr Annchen in Halbes ‚Jugend', mit dem sie sich zu Ende der vorigen Saison von uns verabschiedete, liegt mir noch im Sinn. Welche schlichte Natürlichkeit und wahre Innigkeit hat diese Künstlerin zu geben! In einer ganz auf die intime Note gestellten Bühne würde ihr Talent zu schönstem Glanze aufblühen.

Mit viel Rührigkeit — im Verhältnis zu andern Jahren — ist das Hoftheater an seine winterliche Arbeit herangetreten. Im Schauspiel ist von zwei Premieren zu sprechen, besser vielleicht von einer, denn über Wildenbruchs ‚Rabensteinerin', ein müdes, herbstliches Werk mit unerlaubt schlechtem Schlußakt, schweigt man sich lieber aus. Interessanter und auch wichtiger war ein Einakter-Abend: ‚Römer' von Otto Manz. Es handelt sich nicht um große Kunst, auch nicht einmal um reife Kunst, aber gute Ansätze lassen sich bei Manz doch erkennen. Vielleicht hat er uns einst mehr zu sagen. Manz variiert in diesem Zyklus ein Thema in verschiedenen Formen und Tonarten. Sein Lied soll den Stolzen erklingen, die einsam stehen und die Gaben, die ihnen ein (die andern würden sagen: gütiges) Schicksal in den Schoß wirft, mit trotziger Gebärde zurückweisen: zurückweisen, weil sie fürchten, sie könnten ihnen ihr Heiligstes, ihre Freiheit, antasten. Die ersten beiden Stücke sind auf den tragischen Ton gestimmt, das letzte ist das Satyr-Spiel. Ein Fechter, der um sein Fechterglück, seine Fechterfreiheit die Liebe seiner Geliebten, einer kaiserlichen Prinzessin, zurückstößt, um dann von ihrer Rache den Todesstoß zu erhalten, ist der Held des ‚Schwertkämpfers'; ein reicher Römer, der die Gunst des Cäsar verscherzte, sie wiedergewinnen könnte, aber, um sich nichts zu vergeben, sie nicht wiedergewinnen will und mit der ihm gleichgesinnten Gattin freiwillig aus dem Leben scheidet, der Held des ‚Cäsar'; der des Satyr-Spiels endlich (‚Der Gönner' betitelt) ein unfreiwilliger Bürgermeister von Tibur, der Mäcenas, seinem Gönner, in allzu deutlicher und handgreiflicher Weise seine Meinung sagt. Dem zweiten Stück ist der Preis zuzuerkennen. Hier kann ein feineres Ohr hin und wieder doch das Rauschen der großen Tragödie von fern vernehmen. Freilich, man muß noch etwas angestrengt lauschen. Das Satyr-Spiel ist schwach. Eine nicht einmal witzige Anekdote wird vom Dichter unbarmherzig und maßlos in die Länge gerissen, gezerrt, geschunden. Unheimlich wirkte zuweilen das kahle Pathos, mit dem man diese Dinge spielte. Die besten Talente fallen dieser, in unserm Hoftheater unverletzlich gewordenen, Tradition zum Opfer. Und noch schlimmer war es an jenem Abend um die Regie bestellt. Die Nachtigallen quietschten unendlich komisch, die Brunnenwasser liefen andauernd hinauf, statt herunter, ein Springbrunnen, der sich offenbar auf ein dünnes Blech ergoß, machte ein höchst unmelodiöses Geräusch. Es war offenbar ein Unglückstag für die Regie, von der wir sonst im Hoftheater bessere Taten gewöhnt sind.

Das Fazit dieses kurzen Ueberblicks? Nicht allzuviel Ausbeute. Aber wir stehen ja immerhin noch im Anfang der Saison, und wir dürfen noch allerlei von ihr erwarten: im

Punkte Verſprechen laſſen auch unſre hannoverſchen Theaterdirektoren nichts zu wünſchen übrig.

Eberhard Buehner

Eine Hamlet-Aufführung

Nach Beerbohm Trees berliner Hamlet-Aufführung ſchloß der Herausgeber dieſer Zeitſchrift ſeine Beſprechung mit den Worten: „Dieſe beiden Punkte — Geſpenſterlicht und Dekorationsloſigkeit — wären für uns von Tree zu übernehmen.“ In dieſer Richtung hat nun der Intendant des mannheimer Hof- und Nationaltheaters einen bemerkenswerten Verſuch unternommen, ebenfalls mit der Inſzenierung des ‚Hamlet‘. Die ſeitliche Abgrenzung der Szene blieb für das ganze Stück die gleiche. Sie beſtand in je zwei geſchickt hintereinander geſtellten graufarbenen Türmen in Würfelform. Dieſer Rahmen wirkte ungemein groß und einfach. Die Rückſeite wurde durch Gobelins abgegrenzt, die, je nach dem Raum, verſchieden gemuſtert waren. Bei Aufzügen, ſo in der Schauſpiel- und der Zweikampf-Szene, waren an den grauen Seitenwänden ein paar bunte Fähnchen angebracht, die zwiſchen dem einförmigen Grau der Seitenflächen und den unruhigen Farben der Gobelins auf der Rückſeite eine gewiſſe Ausgleichung der Farbenwirkung ſchufen. Nur in der Terraſſen- und Friedhofsſzene wurden als Rückwand bemalte Proſpekte mit Rundhorizont und einer erfreulich diffizilen Belichtung verwendet. Ein einfaches Treppenarrangement und, dahinter liegend, zwei Terraſſen wurden zur ſinngemäßen Ausgeſtaltung der Perſpektive benützt.

Dieſe nachahmenswert einfache Anordnung der Szene, aus der Hagemann, zumal auf dem Kirchhof, über alles Erwarten gelungene Stimmungswirkungen zutage hob, ermöglichte die Aufführung der Tragödie ohne merkliche Pauſen. Die Inſzenierung atmete eine wohltuende Ruhe aus, die ſich als ein im Raume Gegebenes der Darſtellung aufprägte. Große oder auch nur gute Schauſpieler hätten dieſe Ruhe unſchwer mit der Tragik des Worts erfüllen können. Solche Könner gibt es jedoch in Mannheim leider nicht. Deshalb und auch zum Teil aus dem Grunde, weil der Intendant ſeine Regie ſo gut wie gar nicht auf die Bewegungen, Gebärden, Worte der Darſteller ausdehnte, blieb die tiefere Wirkung aus.

Warum eigentlich — um des Himmels und der Hölle willen — müſſen wir denn immer und immer in der Provinz dieſen alten, ſchlappen Hamlet erdulden, aus deſſen zerquältem (von der Schminke, nicht vom Schmerz zerquältem) Munde die großen Worte wie Stichproben irgend eines philoſophiſch-peſſimiſtiſchen Syſtems ſich ans Licht ſchleppen! Mag jeder Schauſpieler ſich den Luxus einer ‚höchſt individuellen‘ Auffaſſung des Hamlet leiſten: jung, vor allem jung und um jeden Preis jung wollen wir den durch ein grauſiges Schickſal aus ſeinem eigenen Ich herausgeworfenen Dänenprinzen ſehen, und nicht etwa gleichaltrig mit der Königin, ſeiner Mutter. Er ſollte im Laufe der Handlung — von dem erſten Erſcheinen des Geiſtes ab — ſich nicht immer mehr verlieren, ſondern ſich allmählich zur Löſung der ihm zugewieſenen Aufgabe wiederfinden. Wir dürfen ihn nicht ſinken und degenerieren, wir müſſen ihn erſtarken und reifen ſehen. Und wenn man ſich auch nicht dieſe meine perſönliche Auffaſſung zu eigen machen will, ſo nehme man wenigſtens Goethes Urteil aus dem vierten Buch der Lehrjahre zur Richtſchnur. Hamlet hat auf unſern Bühnen nun wirklich lange genug als Milchbruder des Uriel Akoſta figuriert . . . Hermann Sinsheimer

Kabarett Fledermaus

Den Raum haben die Reporter genau beschrieben. Man lese nach. Das Schönste ist das gemütliche Bar mit den originellen bunten Kacheln und den tadellos korrekten Drinks, von denen man während der Maeterlinck-Parodie (der einzigen schlechten Nummer des Abends) bei guter Einteilung drei zu sich nehmen kann. Ferner haben die Reporter gesagt: „Hoffentlich wird das Programm mit der Zeit das künstlerische Niveau dieses Interieurs erreichen." Das ist eine Perfidie, denn das Programm hat dieses Niveau bereits erreicht, und die ‚Fledermaus' ist zweifellos das beste deutsche Kabarett, das man bis jetzt erlebt hat. Allen voran schreitet der geniale Hannes Ruch, ein geradezu unbegreiflicher Musiker, bei dem man sich erstaunt fragen muß: woher nimmt dieser Künstler seinen Ideenreichtum, da man doch glauben sollte, daß jede mögliche Melodie schon von mehreren bedeutenden Musikern komponiert worden ist? und woher nimmt er seine nieversagende Anpassungsfähigkeit, die es ihm ermöglicht, jede Seelenstimmung sogleich tönend zu machen? Eine sehr intensive künstlerische Akkommodationskraft besitzt auch der Maler Karl Hollitzer. Die ‚Totengräber', eine dämonische Groteske von Gumppenberg, und das Volkslied ‚Der Zäsar' sind Meisterstücke einer modernen Inszenierungskunst, die ihre Aufgabe im historischen Naturalismus erkannt hat. Miß Gertrude Barrison ist eine Tänzerin, die Grazie mit Natürlichkeit zu verbinden weiß, während die andern berühmten Tänzerinnen mehr oder weniger eine auf Draht gezogene Grazie besitzen. (Man hat bei ihnen immer den Eindruck: ‚Vortrefflich konstruiert! Wie wird es doch wohl in Bewegung gesetzt? Vermutlich durch den Hauptakkumulator. Nein, das wäre zu kostspielig. Also durch Nebenschaltung.') Marya Delward ist eine Diseuse, die sich von den meisten ihrer Kolleginnen ebenfalls sehr vorteilhaft unterscheidet, denn sie versteht die Kunst des Andeutens und Verschweigens. Sie nimmt an, daß der Zuschauer kein vollkommener Idiot ist, sondern ein Mensch mit Phantasie: mit einer gebundenen Phantasie, die man nur zu befreien braucht, um sie selbsttätig zu machen. Etwas vollkommen Neuartiges sind die ‚Masken'. Drei schöne, junge Damen in prächtigen, phantastischen Gewändern sprechen zu einer merkwürdig aufreizenden Musik von Hannes Ruch einige kompliziert lapidare Aphorismen von Peter Altenberg. Die drei Künste gehen hier so ineinander, daß man nicht mehr weiß, was eigentlich den starken Eindruck hervorruft. Das Ganze übt daher eine vollkommen mysteriöse Wirkung, die ganz einzigartig ist. Es ist sehr wohl möglich, daß die Chöre der griechischen Tragödien so ähnlich ausgesehen haben: unheimlich stilisierte Frauengestalten mit bösen Augen, die zu einer ganz verwirrenden Musik tiefsinnige Gnomen sprechen.

Nach diesen kurzen Mitteilungen brauche ich wohl nicht mehr zu bemerken, daß die ganze Sache in Wien glatt abgefallen ist. Vor allem beschwerte man sich darüber, daß dem Humor nicht Rechnung getragen werde. Aber für Possen haben wir ja das Burgtheater, und außerdem besitzt auch die ‚Fledermaus' eine humoristische Nummer allerersten Ranges, die nur dem Kunstgesetz der psychologischen Wahrscheinlichkeit zu wenig Rechnung trägt: nämlich die große Mittelpause, in der das wiener Publikum seine Urteile abgibt. In diesen Urteilen überwiegt das Wort ‚Sezession' (was eine große Lieb-

losigkeit ist, denn dieses Wort gilt in Wien als die unflätigste Verbalinjurie). Einzig ein anwesender Minister war milde, aber vielleicht nur deshalb, weil er zur liberalen Partei gehört. Er sagte: „Nun, ich könnte auch begreifen, daß man alle diese Dinge sehr schön und gut findet. Das ist schließlich Geschmackssache." Nein, Exzellenz: das ist nicht Geschmackssache, sondern Sache des Geschmacks, und daher nicht Sache Wiens. Egon Friedell

Das Urteil des Caruso

Das Urteil über den großen italienischen Tenor, das ich in der vorigen Nummer der ‚Schaubühne' der Richterin Zeit überlassen zu müssen glaubte, ist bereits jetzt, noch vor der Abreise des Künstlers, gesprochen worden, und zwar in einem für ihn durchaus günstigen Sinne. Schon in der ‚Lucia' erklang das wundervolle Organ wieder vollkommen rein, obwohl — namentlich in dem Liebesduett des ersten Akts — ein vorsichtiges Zurückhalten zu erkennen war. Ganz der Alte und Unvergleichliche aber war er in ‚Aida', an seinem Abschiedsabend. Hier gab er sich vom ersten Takt an ganz seiner Aufgabe hin und steigerte seine einzigartige Leistung unaufhörlich bis zu dem grandiosen Duett des dritten Akts. Interessant für die Dynamik des Caruſoschen Könnens war mir vor allem die Romanze ‚Holde Aida'. Dünkte mich ihr nobler Vortrag am ersten Abend bereits ein großer Schritt über die übliche Interpretation dieses schönen, aber heiklen Stücks hinaus, so verblaßte dieser Eindruck wiederum vor dem zweiten Abend, wo Caruso umso viel über sich selbst hinausging, wie er selbst damals über dem Gros der Tenoristen gestanden hatte. Und das ist auch der Standpunkt für die Beurteilung seiner ganzen Künstlerleistung: sogar im Banne einer Indisposition, die diesmal die erste Hälfte seines berliner Gastspiels arg verdarb, marschiert er immer noch an der Spitze aller Sänger. In guter Verfassung aber, wie ihn der letzte Abend zeigte, ist er schlechterdings nicht zu erreichen. Nicht zu erreichen in der schimmernden Herrlichkeit seiner Gaben, in der lückenlosen Pracht seines technischen Könnens und in der bewunderungswürdigen Fähigkeit, aus den ältesten Schmarren der Opera seria ein lebendiges Ding zu machen. Wer sein ergreifendes Spiel im zweiten Akt der ‚Lucia' gesehen hat, wer diese tiefdringenden Töne und die Verzweiflung seiner Mienen auf sich hat wirken lassen, der wird auch verstehen, daß an dieser aus deutschen Kehlen fade klingenden Musik sich einst Generationen, und nicht die schlechtesten, begeistert haben. Hans Warbeck

Zum ‚Billethandel der berliner Theater'

Zu dieser Sache, deren Mängel und Schäden schon von verschiedenen Seiten beleuchtet und gerügt wurden, ergreift jetzt auch ein jüngerer berliner Theaterleiter das Wort. Er hat aus eigener Erfahrung sich ein Urteil bilden können, und seine Bemerkungen entbehren nicht der Richtigkeit. Nur die Abhilfe, welche er vorschlägt, erscheint mir nicht ganz glücklich: eine ‚Genossenschaft berliner Theaterdirektoren' für den Vorverkauf der Theaterbillets zu ermäßigten Preisen zu gründen und trotzdem „aus praktischen Gründen nichts dagegen einzuwenden, daß auch die bisherigen Billethändler gegen einen angemessenen Verdienst ihre Tätigkeit weiterhin ausüben". Entweder — oder! Entweder man räumt

auf mit den bisherigen Unterhändlern, welche man bekämpft, und sucht mit eigenen Kräften Wandel zu schaffen — oder man läßt eben alles beim alten. Einen andern Weg gibt es meines Erachtens nicht, um dem Uebel erfolgreich auf den Leib zu rücken. Das Aergernis mit einer ‚Genossenschaft' aus der Welt zu schaffen, halte ich kaum für opportun. Zunächst werden sich schwerlich alle Direktoren, welche den zu entfernenden Handlungen heute Billets geben, zum Beitritt bequemen, weil sie sich nicht gern in die Karten sehen lassen und die Preise offenbaren wollen, die sie nehmen, und die sich vielleicht hart an der Grenze der Freikarten-Steuer bewegen. Alsdann verursacht die Verwaltung einer Genossenschaft Kosten, welche sehr hoch werden können durch die Ausgaben für Reklame und für Lokalitäten, die dem Publikum leicht zugänglich sein müssen. Wie ist die Verteilung dieser Kosten auf die verschiedenen Theater gedacht? Oder, wenn die Genossenschaft selbständig arbeitet, nach welchen Grundsätzen soll der sich ergebende Gewinn verteilt werden? Und zu welchen Wirrnissen werden die für alle Theater nach verschiedenen Regeln ewig hin und her schwankenden Preise Anlaß geben! Kann es doch, wenn der Vorverkauf eine Woche umfaßt, vorkommen, daß für die Berechnung der Billets nur eines Theaters eine siebenfache Preisskala zugrunde gelegt werden müßte.

Nein! Wäre es nicht viel einfacher, jeder Direktor sagte offen: Ich kann mit den normierten Preisen nicht bestehen und muß selbst Abhilfe schaffen! Dies kann er durch Vergünstigungsbillets, sogenannte Dutzendkarten und ähnliches, oder noch besser durch eine entsprechende Herabsetzung seiner Normalpreise für den gesamten Vorverkauf. Gibt er zum Beispiel ein Billet, das mit fünf Mark eingestellt ist, dem Zwischenhändler für zwei Mark und verkauft es dieser wieder für drei Mark fünfzig Pfennige, so kann doch der Direktor, welcher schon mit zwei Mark zufrieden war, das Billet sehr gut selbst für, sagen wir, drei Mark an das Publikum abgeben. Dabei hat er noch Profit und der Theaterbesucher auch. Warum also nicht ehrlich Farbe bekennen? Ich bin überzeugt: hat erst einmal einer den Anfang gemacht, so folgen die andern sehr schnell, und der „Billetverkauf ist wieder in die Hände gelegt, in die er gehört, nämlich der Direktionen selbst".

Arthur Langen

Engels

Ich hätte über den toten Engels nichts andres zu sagen, als ich über den lebendigen gesagt habe. Vor anderthalb Jahren, am 22. März 1906, habe ich ihn hier, unter dem unmittelbaren Eindruck zweier wundervoller tragikomischen Gestaltungen, zu porträtieren versucht. Ich müßte dieses Bild entweder noch einmal hersetzen: dazu ist es den Lesern der ‚Schaubühne' zu leicht erreichbar. Oder ich müßte ein neues zeichnen: das würde notgedrungen unähnlicher ausfallen. Denn seitdem habe ich Georg Engels nicht gesehen. Seitdem hat dieser ursprüngliche, saftige und großzügige Humorist künstlerisch in der Brache gelebt. Seitdem ist er für mich nur noch einmal aufgetreten: im Gerichtssaal. Er sollte gegen Max Reinhardt aussagen. Wie da Engels, vielen zur Enttäuschung, das Tribunal nicht zur Szene machte, wie er da knapp und klug, sachlich und respektvoll für Reinhardts gute Sache zeugte: das erwies den vollwertigen Menschendarsteller auch als vollwertigen Menschen und verdoppelt den Schmerz um seinen Tod. S. J.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Gebera & Lessor, Berlin W. 9

Die Schaubühne
14. November 1907
III. Jahrgang Nummer 46

Der Spiegel von Shalott / von Julius Bab

Wie sich Verdienst und Glück verketten — — —". Wenige Dinge erscheinen mir so töricht wie jener Einwand, den die Mißgunst so oft der notgedrungenen Anerkennung einer künstlerischen Wirkung anhängt: „Aber das macht nur, daß er das Glück hatte — — diese Stimme zu haben — diese ungewöhnlichen körperlichen Mittel zu besitzen — diesen Stoff zu finden —." So spricht die Torheit des Philistertums, das nicht verehren will, das deshalb nur das ihm Mögliche, das zu Erarbeitende als verdienstlich anerkennt und vergißt, daß das eigentlich Künstlerische, göttlich Unmeßbare jeder Kunst eine Glücksgabe ist, die stets nur dem Begnadeten und immer ohne alles ‚Verdienst' zukommt. Dies Glücksgut nennt der Künstler, sofern er nur etwas Fühlbares mit ihm wirkte, mit Fug sein stolzestes Eigentum, das ihn mehr als alles Erarbeitbare auszeichnet. Dies Glück ist nichts als die Inkarnation dessen, was wir ‚Genie' nennen: ein ‚Glücksfall', wie Auge und Hand eines Malers zu besitzen, ist es, als Schauspieler einen wundervoll ausdrucksfähigen Körper zu haben; ein solcher Glücksfall ist es, als Dichter einen bedeutenden ‚Stoff' zu finden. Denn so gewiß die spezifische Kraft des Dichters, seine besondere Genialität, die ihn vom Maler und Musiker scheidet, nur in der Fähigkeit besteht, Worte wirksam zu fügen, Sprachkünstler zu sein, so gewiß hat doch auch die poetische Produktion einen allgemein künstlerischen Unterbau, ein Stadium, in dem das Leben erst ergriffen, in einer bestimmten Anschauung, einem Ausschnitt, einer kondensierenden Form, einem Symbol festgehalten wird. Schon in diesem Urzustand ist die Wahl des rechten Künstlers wohl bestimmt durch den Instinkt für die Möglichkeiten der ihm zu Gebote stehenden Mittel; aber das Werkzeug, das er ansetzt, ist noch nicht Farbe, Ton oder Wort, es ist die erste innerste Lebensschau — Phantasie. Und was auf diesem gemeinsamen Mutterboden aller Kunst wächst, ist deshalb noch nicht Gestalt — nicht Bild, nicht Musik, nicht Gedicht — es ist eine Vision, eine Idee, ein Stoff. In dieser Stofffindung aber kann, so ganz ihre Wirksamkeit

an die schließliche Gestaltung in einem Kunstmittel gebunden ist, doch schon eine große ‚Tat' stecken. Hier kann und muß sich schon jenes ‚Glück' verraten, das Zeichen und Wesen des Genies ist. Es war ein höchst geniales Glück, daß Goethe die Kapazität und Schwerkraft des Fauststoffes empfand; es war eine sehr glückhafte Genialität, als Kleist die Sage der Amazone Penthesilea packte, um seinem Erlebnis vom Liebeskampf den denkbar sinnlichsten Ausdruck zu geben; es scheint mir auch ein höchst genialer Glücksgriff, wenn Hofmannsthal sich wieder die alte Sage der racheerwartenden Agamemnonstochter ersah, um einer leidenschaftlich erlebten Sehnsucht nach Tat Form zu geben. Es war ein Glück, daß diese Dichter in rechter Stunde diese Stoffe fanden — es war ihr Genie. Genie ist Glück.

Dies Glück und dies Genie hat ein junger Dramatiker bewiesen, auf dessen reiches Talent wir hier schon einige Male die Blicke richteten. Emil Ludwig hat eine Fabel gefunden und festgehalten, die in einzig schöner und vollkommener Weise ein Erlebnis ausdrückt, das die Gegenwart mehr als frühere Zeiten bewegt, und um dessen Formung unsre Dichter sich schon viel bemüht haben. Es ist der vielfach als unüberbrückbar empfundene Gegensatz zwischen anschauendem und tätigem Leben, das Verhängnis, das den Künstler zum bloßen Zuschauer zu machen, ihn von jeder wirklichen Teilnahme am Weltlauf auszuschließen scheint. Hugo von Hofmannsthal hat unermüdlich, in immer neuen Wendungen, dies Wesen des Künstlertums auszusprechen versucht. Aber auch ihm ist kein Gleichnis gekommen, so überaus glücklich, wie es Ludwig fand in der Sage vom ‚Spiegel von Shalott'. Es ist eine alte britische Sage. In Ludwigs Versen lautet sie so:

„Ein Eiland irgendwo
schwimmt in der Themse.
Viel Farne grünen da
und Schilf umsummt den Turm.
Oben im runden Gemache,
dem offnen Fenster abgewandt,
vor einem Spiegel sitzt gebannt
und blickt und webt und spinnt und blickt
die Fraue von Shalott.
Jung ist ihr Leib. Doch sprach der Fluch:
Dein Leben lang in den Spiegel schaue,
und webe, was Du erschauest, Fraue,
im Spiegel von Shalott.
Wende dich nicht nach Straße noch Strom,
wende zum Fenster nicht dein Gesicht,
fahre den Strom und die Straße nicht,
blicke nach keinem Himmel noch Held,
schaue die Menschen, schaue die Welt
im Spiegel von Shalott."

Ludwig zeigt uns die alles schauende, alles bildende und nichts berührende, nichts angreifende Weberin in ihrem Turm, im Bann ihrer Arbeit. Eine Dienerin sitzt neben ihr, aus einem Buche soll sie ihr von den Taten der Ritter lesen; aber sie blickt viel aus dem Fenster mit den begierigen Augen einer Vollebendigen. Die Fraue sieht alles in ihrem Spiegel nur als farbigen Vorwurf des Gewebes.

Die Fraue von Shalott (in den Spiegel blickend und webend):
Nun gleitet eine Barke in den Spiegel.
Am Bug ein Jüngling — himmelblau sein Kleid . . .
Die Dienerin: Ein Knabe ists noch! Ein Knabe! —
Die Fraue: Nun nahet langsam sich der ganze Nachen . . .
(Immer mit Pausen. Im Weben)
Zwei weiße Mädchen auf der grünen Bank . . .
dahinter wohl zwei Burschen . . . sie berühren
mit etwas Buntem jener Mädchen Hälse . . .
Die Dienerin: Pfauenfedern! Pfauenfedern!
Die Fraue: Ein Neues! Rasch es halten, weben . . .
doch ist es schwer — so viele Farben — o —

Die Dienerin eilt hinab, sich in die Reihen der Lebendigen zu mischen; die Weberin bleibt allein vor ihrem Spiegel bei ihrem Werk —:

„— — — Warum denn Fluch?
Sitz ich nicht gerne hier und schau und webe? —
. . . Doch stünd ich auf — was denn geschähe mir?
— — — — — — — — — — — — —
(Sie webt)
. . . Brauner Bettler,
der schleppt sich mühsam seine Straße hin —
ich möchte dir was geben, doch ich kann nicht.
Vorbei . . .
(Sie ruht und sinnt wieder; leiser)
Nur manchmal, wenn sie sich zum Fenster lehnt,
die Arme breitet — alles Blaue draußen
umspannt und faßt — wie diesen Knäul ich fasse —
da — wünscht ich wohl — den Spiegel — etwas
— größer."

Aber es kommt das Gesicht, das größer ist als ihr Spiegel; der Augenblick, wo sie nicht mehr weben kann. Ueber Fluß und Straße dringt in ihren Turm Lanzelot, der weißgerüstete Ritter, der Strahlende, Fleckenlose, der Herr aller Taten. Ihm sind seine Siege zuviel, seine Taten leer: er will das gereinigte ordnende Abbild des Spiegels schauen. Er dringt herein. Die Frau wendet sich zum Fenster — der Ritter zum Spiegel.

Lanzelot: O Welt . . . .
Die Frau: O Erde . . . .
Lanzelot: Starbst Du? . . . .
Die Frau: Bin ich — tot?
Lanzelot: Wardst Du — vollkommen?

Die Frau: Bist Du mir — erstorben?
Lanzelot: Wardst Du — zu nichte?
Die Frau: Blühst Du vor mir auf?
Lanzelot: Wo ist des Faßbaren unfaßlich Abbild?
Die Frau: Wo ist des Faßlichen unfaßbar Sein?
Lanzelot: Eint mir der Spiegel — was sich mir zerstörte?
Die Frau: Entbreitet sich — was sich bis heut geeint?

Aber im Spiegel, in dem die Frau die tausend Gesichter ihrer Gewebe sah, findet der Ritter nur sich selbst: sein gepanzertes Ich schaut ihn an. Ihm zeigt auch der Spiegel nichts Fremdes. Er begreift, wie ganz allein die Welt der Tat sein Reich ist, und er heilt an diesem Begreifen. Er will die Frau hinüberreißen in seine Welt, er bricht ihr vom Fenster einen blühenden Rosenzweig — aber zag streichelt sie die Blüten:

„Ihr duftet auch? Den Duft kann ich nicht weben."

Sie ist in ihrem Verhängnis. Sie hat kein andres Mittel für die Welt als ihre Kunst. Nun sie den Bann gebrochen — zerbricht der Bann sie. In dieser ungewohnten Helle, dieser Bläue löst sie sich auf. Ihr Spiegel zerspringt. Und sie zerbricht mit ihm. Die Frau von Shalott stirbt.

Dies Gedicht gibt mit der rhythmisch steigenden, farbenstarken Kraft seiner Worte ein höchst sinnliches, fühlbares und somit vollendet künstlerisches Bild von jener vita contemplativa, die durch eine unerfüllbare Sehnsucht ins Tatenreich hinüber Macht und Untergang empfängt. Dies schöne, mit glückhafter Genialität gefundene Sinnbild, das erst monologisch und dann in zweistimmigem Kanon komponiert ist, findet sich nun — als zweiter Akt in der Mitte eines Dramas. Und damit ist Glück und Verdienst des jungen Autors zu Ende.

Denn zunächst verbindet die beiden umgebenden Akte mit der Spiegeldichtung keine innere Notwendigkeit. In beiden Teilen ist zwar Lanzelot Held, Lanzelot, der einen innern Zwiespalt, eine Unzufriedenheit mit seinem glänzenden Tatenleben überwinden soll. Aber in jenen Akten ist Lanzelot nur tätig als Dritter jenes berühmten Liebesspiels mit Ginevra und ihrem Gatten, König Artus. Wie Ludwig (offenbar stark unter Dehmelschen Einflüssen) dieses Spieles Inhalt und Sinn darstellen wollte, ist durchaus nicht klar herausgekommen. Aber soviel steht fest, daß von dieser Handlung kein sinnlich sicherer Zusammenhang, sondern nur ein ideeller Gewaltschritt zum Turm von Shalott führt. Der noch im Liebesglück unzufriedene Lanzelot hört von jenem Spiegel singen, begreift plötzlich (weil für Ludwig der Spiegel die Welt der Anschauung ist!), daß dieser Spiegel ihm Klarheit bringen werde, und stürzt davon — um im dritten Akt geheilt und zufrieden zu erscheinen. So in einen psychologischen Zusammenhang gestellt, wirkt der an sich geniale zweite Akt als plumpe Allegorie. Er bedeutet ein Erlebnis, stellt aber keins dar (denn ein Blick in den Zauberspiegel ist wohl eine poetische, aber noch keine dramatische Handlung!), und sein theatralischer Wert ist nicht größer, als ob uns der

letzte Akt mitteilte, der Held habe in der Pause seit dem ersten Akt mit erfreulich negativem Erfolg Schopenhauer gelesen. Obendrein ist zwar allenfalls von der Idee, nicht aber vom künstlerisch einzig Belangvollen, von der sinnlichen Darstellung aus zu verstehen, was diese ganze metaphysische Kur Lanzelots für Einfluß auf König Artus und die Regelung des Dreiecks im dritten Akt hat. Nach beiden Seiten steht die Spiegeldichtung unverbunden da, nicht aufgenommen in die Atmosphäre dramatischen Lebens. Dies war auch im Grunde unmöglich. Das schöne Bild der webenden Frau und des vom Blick in den Spiegel genesenden Ritters ist gewiß höchst dichterisch, gibt aber in seiner ganz märchenhaften Irrealität durchaus nicht das psychologische Minimum her, das zur Führung einer dramatischen Handlung nötig ist, und verweigert in seiner maleriſchen Ruhe ebensosehr die Aktion, die die Szene verlangt, weil sie von Bewegungen lebt. Dies Gedicht durfte in seiner lyrisch-epischen Form vielleicht durch dialogische Mittel bereichert, niemals aber zu einem eigentlich dramatischen Gefüge gestempelt werden. Die erste Einsicht in das Wesen seiner Kunstformen mußte dem jungen Dichter sagen, daß sich diesem Stoff das Drama verbietet. Um jenen genial gefundenen Schatz zu einem runden Kunstwerk zu prägen, hätte neben dem eigentlich dichterischen, sprachkünstlerischen Vermögen diese wegweisende Einsicht in die Möglichkeit der Formen wirksam werden müssen. Jedes Meisterwerk setzt einen hohen Grad von (bewußter oder unbewußter) ästhetischer Klarheit, von kunsttechnischer Einsicht voraus. Genie ist auch Erkenntnis.

Es kommt hinzu, daß jener erste und dritte Akt — auch abgesehen von ihrer dramatischen Zersprengtheit — gründlich mißraten sind. Hier liegt nun der Grund im letzten Kern des Dichterischen: in Ludwigs Sprachbehandlung. Ludwig ist ein Dichter, kein Zweifel. Er weiß die Worte zu setzen, daß die konkretesten Dinge einen seltsamen Schimmer geistiger Weite erhalten, daß die kältesten Abstrakta uns wie sinnfälliges Leben fühlbar werden. Er weiß den Klang und Rhythmus zu finden, in deren Luft die alltäglichsten Worte unsre Nerven festlich erzittern machen. Er ist ein Lyriker. Ein starker Sinn für szenische Bilder, theatralische Kadenzen scheint ihn auch zur Bühne zu berufen. Er hat sogar schon Menschenschicksale voll bedeutender Bewegung zum Ausdruck seiner Leidenschaft gefunden. Er will mehr als das persönliche Augenblickserlebnis darstellen, will Erfahrungen von weiterm Umfang geben, will nicht im engen Sinne ‚Lyriker', will Dramatiker sein. Aber noch nie hat er für seine Sprache die eigentlich dramatische Tonart gefunden. Er ist sprachtechnisch Impressionist: er will die flüchtigste Schwingung des Augenblicks, die ganze nervös vorbeijagende Stimmung der Sekunde in jeder Replik geben. Dies aber kann Grundton des Lyrikers sein, der eben den Moment darstellt. Dem Epiker wie dem Dramatiker gibt dies Verfahren nicht mehr als eine gelegentliche Nuance: ein bewußt verwendetes Mittel, nicht der Baugrund eines ganzen Werkes kann es für ihn sein. Denn es ist schwankender

Grund — und ein Drama muß ruhen; ruhen in einem klar gerichteten Willen des Dichters zur Welt. Alle Worte des Dialogs müssen von einer einzigen großen gleichmäßigen Leidenschaftlichkeit entzündet sein, die hinter dem Ganzen des Werkes steht; kein einzelner Moment darf die Sprache des Dichters zu nervöser Explosion entzünden. Von solchem Grundpathos ist Goethes ‚Iphigenie' und selbst Kleists ‚Perthesilea' erwärmt: es sichert vibrierenden Schwung bei völligster Klarheit und Gleichmaß der Wortfügung. Bei Ludwig aber lodert in jedem Moment eine besondere Ekstase auf, ein nervöser Taumel, der mit seiner irritierenden Hast uns immerfort festhält, nie gradaus schauen läßt. Man sehe, wie in der Sucht, die volle Hast und Erregung des Augenblicks zu geben, die Sprache jede dramatisch-psychologische Klarheit verliert. Lanzelot hat auf dem Turnier unerkannt gesiegt; er erzählt der Königin, wie er träumend heimgeritten sei:

Genovera: . . . . Doch seid erhitzt?
Lanzelot: Zuletzt — jagt' ich Euch zu!
Genovera: Doch auch verschweigend und zu zeitig kehrend, ließt dem [Geraune über uns ihr Raum.
Lanzelot (hell): Es sei! Geraune! Wer? Die Zähne auf!
Genovera: O! Gut! — Erzählet nun!

Diese nervöse Hast, die immerfort Worte verschluckt und Worte verschränkt, zersetzt den ganzen Dialog. War sie schon dem schönen zweiten Akt gefährlich, so zerfrißt sie die beiden umrahmenden ganz, so daß als greifbares Gut nur ein paar schöne Lyrika zurückbleiben, der Sinn des Ganzen aber unklar und unfaßlich wird. Dieser pointillistische Stil macht das Verständnis jedes Satzes so schwer, zwingt uns so jeden Stein der Straße ins Auge zu fassen, daß der Blick für den ganzen Weg nie frei wird. Ludwig ist als Sprachkünstler noch viel zu sehr Lyriker, um die feste gleiche Bahn eines Dramas zu bauen; zu leidenschaftlich wirft er sich in jeden Moment, zu wenig Distanz hält er zu Menschen und Situationen. Den überschauenden echt dramatischen Standpunkt, den zu erwählen er wohl Lust und Talent und Ehrgeiz hat, er hält ihn in seiner Sprache nicht fest. Er hat nicht die Ueberlegenheit, nach Wahl jedem Augenblick von der Leidenschaft seines Planes mitzuteilen; jeder Moment entzündet eine Leidenschaft in ihm. Deshalb ist er nervös — alle großen Dramatiker von Shakespeare bis Ibsen sind an der Oberfläche eisig ruhig. Dem Dichter des ‚Untergang', des ‚Napleon', des ‚Spiegel von Shalott' fehlt es noch an Ueberblick, an Ruhe, an Geduld den eigenen, so groß ergriffenen Stoffen gegenüber. Denn auch Geduld ist Genie.

Ludwigs Sprache zeigt noch ein andres Gebrechen: oft bis zum Preziösen stilisiert, wird sie unvermittelt salopp und alltäglich. Wie häßlich steht in der kostbaren zitierten Stelle die Wendung: „Ich möchte dir was geben"! Solche ernüchternden Plattheiten auszurotten, wäre bei einem Menschen von Ludwigs Begabung und Geschmack einfach eine Sache des Fleißes. Etwas andres gehört ins gleiche Gebiet: das ganze Stück ist

überſät mit keltiſchen Ritternamen und meiſt völlig unverſtändlichen Anſpielungen auf alle möglichen Abenteuer und Anekdoten der Artusſage. Man ſpürt förmlich die Haſt, mit der ſich der Autor für ſeinen Plan den Stoff anlas, Züge, die ihm ſinnbildlich bedeutend erſchienen, aufs Papier warf, um ſie dann, gleichſam noch warm, dem entſtehenden Drama einzufügen. Durch die Kürze und Haſt, mit der er ſie anführt, wähnt er wahrſcheinlich die Aufmerkſamkeit des Leſers blos für den ſymboliſchen Gehalt zu erzwingen. Er erreicht völlig das Gegenteil! Jeder Menſch hat den Inſtinkt, erſt die Sache ſelbſt verſtehen zu wollen, ehe er ſich auf ihren Hinterſinn einläßt. So zerbricht man ſich über den eigentlichen Inhalt dieſer hingetupften fremdartigen Abenteuer den Kopf — und kommt nicht dazu, an ihre Bedeutung zu denken. Nur was uns als Tatſächlichkeit bekannt und vertraut iſt, ergreift uns, wenn es plötzlich höhern Sinn offenbart. Nur allen Gemeines kann Symbol werden. Dieſe Rittergeſchichten hätten ganz anders vorbereitet und klargeſtellt werden müſſen, um, an rechter Stelle erwähnt, uns etwas Bedeutendes zu ſein. So geht uns alles wüſt durcheinander und Galehaut und Ydier, die Abenteurer von Ascalon und von Galore, werden für uns nur Quellen der Verwirrung und hindern uns, die äußern und innern Vorgänge zu verfolgen. Hier fehlt wiederum Geduld und die Arbeit, die nötig iſt, um einem ſchönen Plan eine ſchöne Vollendung zu geben. Möge ſie ein Dichter, der ſo viele gute Gaben hat, noch erwerben. Denn freilich auch dies iſt wahr: Genie iſt Fleiß.

Gaſtfreund Herbſt/ von Felix Braun

Gaſtfreund Herbſt, in meinem Lieblingsgarten
ſind die Wege ſchon mit Laub beſtreut;
feſtlich: ſolchen Fremdling zu erwarten,
deſſen Schritt der Winde Herz erfreut.

Biſt du mir der gleiche Freund geblieben,
weiß ich Gruß und Gaſtgeſchenk für dich:
Lieder, die ich ſchluchzend aufgeſchrieben,
als mein ſüßes Himmelslicht erblich;

als ich wußte: mein verbranntes Leben
gleicht dem Tiefland ohne Strauch und Baum,
einer großen Sonne hingegeben:
unverlöſchlich aufgeflammtem Traum.

Traum nach jenem Licht der guten Tage,
das ins Dunkel flüchtete und ſchwand. —
Neige dich, daß ich ins Ohr dir ſage,
welche Hand es trug, welch liebe Hand!

Nora und Keith

Die Nora der Sorma iſt jetzt von einer köſtlichen Reife und Reinheit. Man kann es nicht anders als mit bewundernder Verehrung anſehen, wie dieſe Frau unabläſſig an ſich arbeitet. Die Befürchtungen, daß ſie im Kleinen Theater ein läſtiges Startum etablieren werde, ſcheinen ganz unbegründet geweſen zu ſein. Wenn ſie allein ſteht, erfordert es die Rolle, oder verſchuldet es die Unzulänglichkeit der Partner. Ihrer Nora kommt es nur zugute, daß die menſchliche Ueberlegenheit, die der Dichter ſie im dritten Akt über einen kleinen Mann gewinnen läßt, bereits im erſten Akt als künſtleriſche Ueberlegenheit über kleine Schauſpieler vorhanden iſt. Wer nicht genauer hinſieht, merkt nicht, daß das ein Unterſchied iſt, und glaubt den unheilbaren Norabruch geheilt. Denn auf dieſe Weiſe wird tatſächlich die Fiktion einer Einheit erreicht. Der Charakter dieſer Nora wandelt ſich nicht, ſondern entfaltet einfach alle ſeine Möglichkeiten. Sonſt wird entweder aus dem echten Singvögelchen eine unechte Emanzipierte, oder die echte Emanzipierte war zuvor ein unechtes Singvögelchen. Die Nora der Sorma läßt ſich heute weder auf den einen noch auf den andern Begriff bringen und iſt immer echt. So iſt ſie erſt geworden, und es kann kein Zufall ſein, daß ſie erſt nach Helene Alving ſo geworden iſt. Noras Zukunft hat der Sorma offenbar den Schlüſſel zu Noras Gegenwart gegeben. Nicht etwa in dem Sinne, als ob dergleichen durch eine klipp und klare ‚Auffaſſung' begründet und erkennbar würde. Dazu iſt dieſe Schauſpielerin noch immer zu erfreulich unintellektuell. Aber ſie hat jetzt den ganzen Reichtum des Lebens in ſich und um ſich, während ſie früher mit einzelnen Seiten höchſt reizvoll ſpielte. Dieſer Nora iſt der Beruf zum vollen Menſchentum von Anfang an aufgeprägt. Ihre Empfindungen, die ſich neckiſch, tändelnd und tirilierend äußern, haben einen Unterton von ſolcher Stärke, daß der Irrtum ihrer Ehe und das unerbittlich jähe Ende dieſer Ehe als Naturnotwendigkeiten gleichermaßen verſtändlich werden. Was ſie nämlich tut, tut ſie ganz. Sie liebt ihren Mann mit jener großen Liebe, die blind macht. Als ſie aber ſehend wird, ſieht ſie auch alles und handelt danach. Zwiſchen dieſen Polen liegt für die Sorma das Reich einer wahrhaft poetiſchen Schauſpielkunſt. Da kann ſie in fieberiſcher Ekſtaſe umhergehen, umherſchwirren, umhertanzen. Sie iſt wie erhöht, wie vervielfältigt in dieſem Rauſch der Glückserwartung. Er macht ſie förmlich produktiv. Er entbindet ihre latente Genialität. Bei ſo geſteigerten Gemütszuſtänden mögen ſelbſt in einer Frau die Gedanken erwachen, aus denen wir bisher immer nur Henrik Ibſen gehört hatten. Dann iſt es aber auch nicht mehr eine ſolche Ungeheuerlichkeit, daß ſie ihre Kinder hintanſetzt.

Sie ist schon durch die Siegesfreude über die erkämpfte neue Moral vor jeder weichen Regung geschützt. Die Sorma wird an dieser Stelle unheimlich ehern. Das ist an sich nichts, was andre Noren nicht auch träfen. Aber hier ist es von unvergleichlich tieferer Wirkung, weil es frei von jedem abstrakten Frauenrechtlertum und durch eine große Linie mit dem Anfang dieser Nora verknüpft ist. . . .

„. . . Im Residenztheater sahen wir nur die plumpen Spektakelkünste Zickelscher Provinzregie und, in der Hauptsache, die dreisten Stümpereien ahnungsloser Mimen, die zum Teil das Memorieren überflüssig gefunden hatten — und Frank Wedekind mußte es büßen." So schrieb ich vor sechs Jahren, als der ‚Marquis von Keith' seine Höllenfahrt unter dem Gejohle des berühmten berliner Premierenpublikums beendet hatte. Vier Jahre später war es nicht schwer, zu prophezeien, daß man im Kleinen Theater den durchgedrungenen Wedekind mit ruhiger Aufmerksamkeit hinnehmen werde. Aber war das genug? Ich riet dem Dichter zu Reinhardt. „Der träfe schon heute die galgenlustige und galgenschaurige Stimmung dieser wahrhaften Tragikomödie, die ironische Grimasse auf dem Untergrund eines großen Ernstes. Er hat nur heute noch keinen Keith. Es müßte ein Schauspieler sein, fähig, nicht blos einen Windhund zu zeigen, sondern den nomadenhaften Sohn einer zerrissenen, friedlosen Zeit; ein Schauspieler mit der Kraft, auch noch den blassesten Gedanken von seinem eigenen Blut zu speisen und eine Figur mitreißend lebendig zu machen, die in einer Glanzhülle von künstlichem Phosphorlicht schwebt, statt von innen heraus durchleuchtet zu sein." Mit dem einen Keith war es aber doch nicht getan. Schließlich sind etwa anderthalb Dutzend Personen um ihn herum, die alle halbwegs bühnenmöglich zu machen, kein alltägliches Stück Arbeit ist. Denn diese Menschen haben zwar manchmal eine Seele, aber fast niemals Sehnen. Sie sind eingerichtet, widersprechende Stimmungen durch sich hindurchscheinen zu lassen, aber nicht kräftig auszuschreiten. Sie sind aufgelöst in lauter Sensationen. Sie heben sich selber gleichsam zu Phantomen auf, von denen die nihilistischen Ideen des Puppenspielers Wedekind hertönen, zu Phantomen, die die Leute noch mehr durch das verdrießen, was sie echoen müssen, als durch das, was sie nicht sind. Wie war da zu helfen?

In den Kammerspielen hat man sich bemüht, die Leute möglichst wenig zu verdrießen, indem man bei der ergänzungsbedürftigen Wesenheit der Figuren liebevoll verweilte und über ihre Worte im Geschwindmarsch hinwegging. Das hat zwei Vorteile: es gibt der Vorstellung ihr belebendes

Tempo und ihre belebte Plastik. Auf einen besondern Stil ist man nicht bedacht gewesen. Wie er aussehen müßte, zeigt Wedekind selbst. Sein Konsul Kasimir ist durch die geringfügigen Mittel einer klobigen Stahlbrille, die der Millionär nicht tragen, und schwarzer Koteletten, die sein Friseur nicht zulassen würde, einer Marionette ähnlicher als einem Menschen geraten. So spricht er auch: scharf, trocken, stoßweise, wie unbeteiligt. In diesem einförmigen Tonfall, der den wichtigsten Satz um keinen Hauch vor dem unwichtigsten bevorzugt, ist etwas von der ungerührten Ergriffenheit und der gleichgültigen, unethischen, kalten Wahrhaftigkeit, mit der Wedekind der Dichter ehedem auf seine Welt geblickt hat. So interessant und glücklich dieser Stilversuch aber auch ist, so nützlich ist es für die ganze Aufführung, daß er der einzige bleibt. Alle andern reden, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist, und gehen auf einen gefahrlosen mimischen Naturalismus aus. Jede Episode springt rund und farbig heraus, weil eine sichere Hand für jede einen Darsteller herausgegriffen hat, der ihr mit einem entscheidenden Zuge, sei es des Gesichts oder der Gestalt oder der Stimme, entgegenkommt und diejenigen Züge, die der dichterischen Figur fehlen, aus seiner Körperlichkeit und Geistigkeit hinzutut. Man müßte zum Splitterrichter werden, um hier mehr zu bemängeln als Dialektschwankungen. Die zwei Hauptpaare, die zur dramatischen Quadrille antreten, lösen größere Schwierigkeiten mit keinem kleinern Erfolg. Dabei wird der glühende Wille des Fräulein Ella Barth, die zur Molly Griesinger ursprünglich nicht bestimmt war, freundlich für die Tat genommen. Den Altruisten, der dieser Altruistin gegenüber gestellt ist und zwar nicht, wie sie, im Wasser, aber im Irrenhaus endet, läßt Herr von Winterstein, in überraschend intimer Charakteristik, gleich ein bischen schwachsinnig anfangen. Er hat das Lachen eines Mikrocephalen und muß damit den beiden Egoisten unterliegen, die vergnügt und heiter über frische Gräber hopsen, oder richtiger: sich schlängeln und hinken. Die gräfliche Schlange Anna Werdenfels aus dem Posamentierladen kann in ihrer Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft garnicht plausibler hingestellt werden als von Frau Durieux. Dem hochstapelnden Hinkefuß des Herrn Wegener fehlt zum Glück ganz der elegische Einschlag, den ihm Wedekind auf der Bühne gegeben hat. Im Buch ist er nicht zu finden. Dieser Keith hat nur zwei Gaben mit auf die Welt bekommen: Phantasie und Ehrgeiz. Herr Wegener ist eher zu nüchtern als sentimental. Die Hypertrophie der Einbildungskraft, die den Mann erklärt, dürfte sich schon üppiger äußern. Vielleicht war ein gewisser Mangel an faszinierender Unberechenbarkeit schuld daran, daß das Stück auch diesmal nicht nach Verdienst und Möglichkeit gezündet hat. Wenn Bassermann da ist, sollte Reinhardt es abermals versuchen.

Brand und Peer Gynt/ von Albert Dresdner

Dieſe beiden Werke bilden die Angelpunkte in Ibſens Entwicklung und Schaffen. Als Ibſen ſie ſchrieb, ſtand er im Anfang der vierziger Jahre, alſo in einem Alter, da die Kräfte des Menſchen nach allen Seiten ſich weit und rege entfaltet zu haben pflegen, und da in ihm das Bedürfnis wirkt, ſeiner Lebenserfahrung und Lebensanſchauung geſchloſſene Form zu geben. Der Umſtand, daß dieſe beiden Stücke in der Fremde, in Rom, abgefaßt wurden, mußte es dem Dichter erleichtern, die Perſpektive für die heimiſchen Verhältniſſe zu finden, in denen er bisher gelebt hatte; und wenn zwei geiſtig ſo reiche, dem äußern Umfang nach ſo ungewöhnlich bedeutende Dramen in zwei Jahren ſchnell hintereinander fertig werden, ſo ſpricht das dafür, daß ſie innerlich zuſammengehören, und daß das, dem ſie Ausdruck geben ſollen, lange in des Dichters Seele ſich vorbereitet hatte und geſtaltungsreif in ihm wartete. Und ſo war es: der wahre, der heute hiſtoriſch gewordene Ibſen trat in ihnen auf den Kampfplatz.

Es herrſcht Einverſtändnis darüber, daß beide Stücke ausgehen von der Beobachtung der heimiſchen norwegiſchen Verhältniſſe und von dem Wunſche des Dichters, ſeinen Landsleuten einen Spiegel vorzuhalten. Im ‚Brand' ſoll die Unwahrhaftigkeit des öffentlichen Lebens in Norwegen gekennzeichnet und an den Pranger geſtellt werden, dieſes öffentlichen Lebens, als deſſen eigentliches Weſen und deſſen eigentliche Schuld Ibſen die Halbheit anſieht. Dieſer Halbheit tritt Brand mit der Deviſe ‚Alles oder nichts' entgegen. Er verlangt, daß Denken und Leben ſich reſtlos decken, und daß jeder bereit ſei, als Märtyrer für ſeine Gedanken einzuſtehen. Er verwirft jede Form des Kompromiſſes, ſei es die der Lebensklugheit, wie ſie der Probſt und der Vogt vertreten, oder die der Lebensfreude, wie ſie in dem jungen Brautpaar, das im Eingang des Stücks auftritt, ſich verkörpert. Dies iſt die Uridee, aus der das Drama ſich entwickelte. Wenn man aber die Form, die es ſchließlich angenommen hat, genauer prüft, ſo bemerkt man, daß das Problem ſich dem Dichter während ſeiner Beſchäftigung mit dem Werke unter der Hand verſchoben und verändert hat. Denn beim Ausgang des Dramas ſind die Rollen denn doch ganz anders verteilt. Da erſcheint Brand keineswegs mehr als der Mann, auf deſſen Seite das ſittliche Recht, auf deſſen Seite es allein iſt. Da ſind die Sympathien für die Gegenſeite, iſt das Gewicht ihrer Auffaſſungen weſentlich verſtärkt. Soviel iſt gewiß, daß das, was Brand erreicht hat, ſich ſchließlich als völlige Zerſtörung darſtellt. Zerſtört hat er den Frieden (wenn auch vielleicht faulen Frieden) der Gemeinde da oben am Fjord. Zerſtört hat er ſein eigenes Verhältnis zu ſeiner Mutter; ſein Kind und ſeine Frau hat er in den Tod getrieben, ſich von allen iſoliert und überall Verwirrung und Unordnung geſtiftet. Er kam als Erneuerer und ward zum Zerſtörer; er wollte aufbauen und hat nur zerſetzend gewirkt; zwiſchen ſeinem Wollen und ſeiner Schöpferkraft gähnt eine weite Kluft, und was blühendes Leben

hätte werden sollen, grinst uns als tote Forderung an. Er ist, mit einem Wort, zum Vertreter einer ganz eigentümlichen Seite des norwegischen Geistes, zum Vertreter des norwegischen Kritizismus geworden.

Der Trieb zur Kritik hat in Norwegen eine sehr merkwürdige Entwicklung erfahren. Wenn man die französische Kritik als vorwiegend künstlerisch, die englische als praktisch, die deutsche als philosophisch bezeichnen darf, so fehlen diese Typen natürlich auch in Norwegen nicht; denn die Erzeugnisse der europäischen Kultur haben einen internationalen Markt, und kein Volk ist so arm, daß es sich in eine einzige Form schlagen ließe. Aber daneben gibt es in Norwegen einen besondern Kritizismus nationalen Gepräges, der durch die allgemeine Gewohnheit hochgesteigerter Selbstbeobachtung, Selbstzersetzung und Selbstkritik genährt wird, und dessen Wesen ich darin sehe, daß die Kritik als Selbstzweck behandelt wird. Wenn Bismarck schon den Deutschen ein Uebermaß kritischer Neigungen zum Vorwurf gemacht hat, so erscheint doch dem Norweger der Deutsche in der Regel eher als geduldig, harmlos, ja selbst naiv; und soviel ist sicher, daß die allgemeine Bereitschaft zur Kritik auf allen Gebieten des Lebens und Denkens, daß die Unbarmherzigkeit in der Handhabung der Kritik in Norwegen viel höher entwickelt ist als bei uns. Nehme ich das Verhältnis zur Natur aus, deren Erscheinungen der Norweger rein und warm aufnimmt, so möchte ich sagen, daß er sonst in der Regel überhaupt nicht anders als kritisch empfängt. Die Norweger haben bisher alle die Jahrhunderte hindurch als Volk ein peripherisches, beinahe selbst ein insulares Dasein geführt; sie haben die Kulturgüter durchweg aus zweiter Hand übernommen, selbst aber zu ihrer Erzeugung kaum beigetragen; und wie selbständiges Schaffen das sicherste Gegenmittel gegen die Ueberentwicklung des kritischen Vermögens bildet, so ist Rezeptivität ihre eigentliche Nährmutter. Die Norweger sind mehr oder weniger bisher noch immer Zuschauer der Vorgänge auf der europäischen Kulturbühne gewesen — und diese Rolle hat, wie ich glaube, den norwegischen Kritizismus großgezogen, einen Kritizismus, den ich mit der Opposition einer unverantwortlichen Partei im parlamentarischen Leben vergleichen möchte. Denn da das norwegische Volk an der Regierung des europäischen Kulturstaates, das will sagen: am schaffenden europäischen Kulturgeist, nicht tätig beteiligt war, so gönnte es sich die Freiheit einer absoluten, einer schrankenlosen Kritik, die unverantwortlich ist, insofern sie sich auf den Zweck des Aufbaus und auf die dadurch bedingten Notwendigkeiten und Grenzen keine Rücksicht auferlegt. Der Unschöpferische, der Unverantwortliche ist immer der Besserwisser. Dieser absoluten, messerscharfen, ätzenden Kritik begegnet man immer wieder in den Werken Kiellands oder Garborgs oder Hamsuns; sie ist es, die auf die Freude des ganzen Volks, auf seine Fähigkeit zu reinem, frohem Genießen drückt, die die Beziehungen von Mensch zu Mensch durch eine eigentümliche Schärfe, Bitterkeit und Unduldsamkeit oft überaus beschwert, die dem öffentlichen Leben Norwegens schließlich den Stempel des gehässig

Persönlichen aufgedrückt hat. Ihre sittliche Quelle bildet ein ernstes und unerbittliches Wahrheitsstreben, das sich, freilich auf Kosten andrer menschlicher Bedürfnisse und Triebe, hypertrophisch entwickelt und sich bis zum Fanatismus, zur Manie gesteigert hat. Ihrer geistigen Abkunft nach ist sie eine Tochter des tief im norwegischen Volke wurzelnden Nationalismus; und wie dem Nationalismus der Sinn für die Verhältniswerte des menschlichen Denkens und Seelenlebens stets gemangelt hat, so bildet es auch ein Kennzeichen des norwegischen Kritizismus, daß er des Verständnisses für die Relativitäten, für die unablässige wechselseitige Bedingtheit und Abhängigkeit aller Funktionen des Lebensorganismus beim Individuum wie der Gesellschaft ermangelt. Man wird daher das norwegische Denken in der Regel, wie, zum Beispiel, in der Friedensfrage oder der Frauenfrage, in den Lagern des extremen Radikalismus finden, und es ist stets geneigt, sich an den logisch ebenso unanfechtbaren, wie psychologisch und geschichtlich widersinnigen Grundsatz ‚Alles oder nichts!' zu halten.

Das ist die Brand-Natur im norwegischen Volk; das ist die norwegische Volksnatur in Brand, wie sich die Gestalt im Stück allmählich entwickelt. Da ist er nämlich nicht mehr der Vertreter der sittlichen Forderung gegenüber einer hohlen und sittlich schlaffen Gesellschaft, sondern es spricht aus ihm der Fanatismus der norwegischen Kritik, ein nihilistischer Zerstörungsgeist. Anfangs geht Brands Forderung dahin: Seid ganz! Habt den Mut, das zu sein, was ihr seid; und so ruft er Ejnar sogar zu:

Sei Knecht der Lust, doch ganz und gar,
Rückhaltslos, jetzt und immerdar!
Sei nicht heut der und morgen der
Und übers Jahr ein weiß Gott wer!

Aber nach und nach macht diese Forderung einer ganz andern Platz: Seid Abbilder des Brandschen moralischen Normalmenschen! Und rücksichtslos zerbricht er jetzt, diesem seinem Ideal zuliebe, alles individuelle Sein, opfert er ihm alles, selbst sein Weib. Aus dem Priester der sittlichen Wahrhaftigkeit ist ein Pfaffe des moralischen Zwanges geworden. Es vollzieht sich also, im Grunde genommen, ein völliger Umschwung, indem Brand zuerst freiesten Subjektivismus, dann aber strengsten Dogmatismus predigt, und nur die Quelle ist diesen beiden gegensätzlichen Anschauungen gemeinsam: die Forderung dessen, was er unter Wahrhaftigkeit versteht. Mit dieser Formulierung aber überschreitet das Problem die Grenzen des Nationalen und gewinnt eine allgemeinere und tiefere Bedeutung. Besonders der letzte Akt des Stücks ist von dem Brand, der auszog, die Menschen zum Bewußtsein und zur Wahrheit ihrer Individualität zu erwecken, und der ‚nicht Dogmen oder Kirche' zuliebe handeln wollte, weit entfernt. Jetzt ist Brand Dogma — ganz und gar ist er Dogma. Er hat die Wahrheit gepachtet, und alle die armen kleinen Menschlein, die seiner Obhut anvertraut sind, müssen in diese seine Wahrheitsform hinein. Er ist Großinquisitor; und wie die Inquisition in wilder Liebe zur alleinseligmachenden Wahrheit die

Menschheit auf den Scheiterhaufen führt, so führt er sie in die Eiswüste. Hier sieht er sich nun freilich von seiner schwachen Herde verlassen, sieht er sein Werk und sein Leben scheitern, und indem er in der furchtbaren Einöde Abrechnung mit sich selbst hält, kommt ihm der Zweifel an seinem Dogma. Der Zweifel am Dogma überhaupt. Das Dogma tötet: „Im Gesetz erfriert die Seele!" Er zog aus, um einer abgestorbenen Menschheit einen neuen Lebensfrühling zu bringen; aber ihm fehlte, was fruchtbar macht. „Ohne Licht kein Blühen auf Erden." Und dies Licht? Es ist die Liebe — Gott „ist der Deus caritatis."

Nun zeigt es sich, daß in ganz analoger Weise auch im ‚Peer Gynt' Ibsen danach strebt, ein ursprünglich nationales Thema in ein größeres, allgemein menschliches Problem überzuführen. Den nationalen Ausgangspunkt bildet diesmal (um Brandes anzuführen) „die norwegische Selbstzufriedenheit und die Beschönigung fragwürdiger norwegischer Nationaleigenschaften, als seien sie bewundernswerte Tugenden", ein Nationalfehler, den übrigens auch Björnson im ‚Fischermädchen' an seinen Landsleuten getadelt hat. Es scheint ein Widerspruch, daß dieselbe Nation, die zu einem so rücksichtslosen und grenzenlosen Kritizismus neigt, zugleich doch wieder imstande sein soll, im letzten Grunde ihres Herzens das eigene Land und die eigenen Zustände als das Vollkommenste und Beste auf dieser Erdenwelt anzusehen. Aber ist es nicht schließlich natürlich, daß ein Volk, das ein mehr oder weniger abgeschlossenes nationales Dasein führt, sich wohlig in seine Welt einspinnt, zumal wenn diese Welt jenen Zug der Einfachheit und Durchsichtigkeit der Verhältnisse besitzt, der das Leben kleinerer Volkskörper in der Regel charakterisiert? Leicht erscheint dann die Welt ‚da draußen' als ein wildes, tobendes Meer, dessen Gefahren man froh ist, entrückt zu sein, und die großen Lebenskämpfe da draußen stellen sich dem Auge des geruhigen Zuschauers wohl als trübe Gährungen und wilde Tumulte dar, auf die er mit lächelndem Mitleid blickt. Wenn die Konventikler in den ‚Stützen der Gesellschaft' vom amerikanischen Leben, wenn der gute Pastor Manders von den pariser Künstlerkreisen redet, so werden sie derartige Empfindungen äußern. Diese natürliche Verliebtheit des Norwegers in seine heimatliche Welt wird dann noch vertieft durch das überaus innige, fast einem Gottesdienst gleichkommende Verhältnis, das er zur Natur seines Landes hat. Im Diadem der Herrlichkeiten dieser Erde erscheint ihm sein Norwegen als das Kronjuwel. Am Kritizismus siecht jedes Volk und jeder Mensch hoffnungslos dahin, wenn sie sich nicht irgendwo in einem verborgenen Winkel ihres Wesens einen Sparpfennig purer schlichter Naivität aufbewahren. Dies bischen Naivität bildet die Pforte zum Reich des Unbewußten, dem ewigen Jungbrunnen des Geistes. Und so sichert sich das norwegische Volk in seiner naiven, verschämten und zärtlichen Schätzung der heimischen Natur und des heimischen Lebens, ich möchte sagen, eine natürliche Schutzfarbe, deren es als Gegenmittel gegen den eingeborenen

Hang zu zersetzender Kritik notwendig bedarf, um als Volk überhaupt leben zu können.

Bei diesem Zuge setzt Ibsen im ‚Peer Gynt' ein. Wieder will er seinem Volke den Spiegel vorhalten. Peer ist ewig mit sich zufrieden. Für ihn ist seine Hütte ein Palast, auch wenn ihm das Dach über dem Kopfe zusammenbricht, und es kann ihm nichts passieren, woraus er nicht etwas Gutes herauslesen, ja was er nicht schließlich als das Beste, was ihm widerfahren konnte, anzusehen geneigt ist. Das nationale Phrasenheldentum wird gegeißelt in dem jungen Menschen, ‚dessen Maul seine einzige Kraft', der Phantasiekämpfe mit Trollen und Ungetümen führt und Phantasiethrone errichtet, aber nichts tut, um sich eine tüchtige Existenz zu gründen, sondern Hab und Gut verschleudert und zum Gespötte aller wird. Der mit dem Munde das Unerhörte wagt, aber in der Wirklichkeit nicht den Mut hat, einen Finger dranzugeben. Allein sehr bald erweitert sich die Perspektive dieser Gestalt dermaßen, daß das Nationale nur ein einziges Motiv bildet, das an Bedeutung mehr und mehr verliert. Die polemische Seite des Stoffes versinkt in dem Drange des Dichters, das Eigenleben des merkwürdigen Menschen zu ergründen und darzustellen, den seine Finger gebildet haben. Und so wird Peer Gynt der Held und das Opfer der Phantasie, der Mann, der sich alles denken, alles wünschen, ‚ja selber es wollen' kann; aber es tun — dafür fehlt ihm das Verständnis. Wozu auch, da er doch schon in seiner Phantasie alle Freude des Schoffens, allen Reiz des Erlebens durchkostet? Was könnte die Wirklichkeit ihm da noch bieten? Sie ist ihm nichts als ein Schein, ein Zufall, eine Nebensächlichkeit. Mit souveräner Freiheit steht er ihr gegenüber; er kennt keine Verantwortung, keine sittliche Verpflichtung gegen Mitwelt und Mitmenschen. „Halt die Ohren zu!" ist sein Motto, und natürlich sind ihm in dieser Verfassung auch Vaterland und Volkstum nun nur noch leere Schemen. Er predigt das Weltbürgertum — das will sagen: das Weltbürgertum des ‚Gyntischen Ichs'. Das Ich allein ist Wahrheit, ist Recht, Leben, Gott. In diesem Punkte scheinen sich nun Brands und Peers Charaktere nahe genug zu berühren, und doch sind und bleiben sie polare Gegensätze. Denn wenn Brand mit seinem Ich Abgötterei treibt, so geschieht es in der festen Ueberzeugung, daß es eine höhere Menschenform darstelle, als er sonst kennt, und in dem Wunsche, seine Mitmenschen nach dieser höhern Form zu bilden. Er beurteilt und schätzt also sein Ich in seinem Bezuge zu seinem Mitmenschen. Einen solchen Bezug hat Peer überhaupt nicht. Was sind ihm die Mitmenschen? Steine im Spiel seiner Phantasie. Er liebt sie nicht, er haßt sie nicht einmal; er will sie nicht bessern oder bekehren — er spielt nur mit ihnen. Er ist wahrhaft menschenfremd, allein mit seinem Ich, mit seiner Phantasiewelt.

Diese Welt geht nun bekanntlich jammervoll in Trümmer. Als ein ganz Gebrochener kehrt Peer von seinen Irrfahrten heim. „So unsäglich arm kann ein Mensch also gehen zurück in die grauen Nebel des Nichts":

mit diesen Worten zieht er selbst die Bilanz seines verlorenen Lebens. Sein ganzer Reichtum war Fata Morgana; wie sie zerrinnt, findet er sich am Verschmachten. Und doch ertönt auch ihm der tröstliche Ruf: „Ist gerettet!" In jener Szene, die zum Schönsten gehört, was Ibsen geschaffen hat, zeigt ihm Solvejg, daß er noch ein zweites Leben geführt hat, ein Leben, von dem er selbst nichts wußte: das Leben in ihrer Liebe. Und dies Leben besteht und ist Wirklichkeit, während das andre in Scherben zerbricht. In ihm liegt Erlösung, in jenem Vernichtung. Das Königtum des schrankenlosen Ichs erweist sich als eitler Plunder, und aus der ganzen Phantasmagorie seines wilden Daseins bleibt nur ein einziges Erlebnis als dauerhaft und fruchtbar zurück: daß er einmal rechte Liebe gefühlt, einmal echte Liebe erweckt hat. Also steht auch hier schließlich die Liebe als die aufbauende und erhaltende Kraft gegenüber den Mächten der Zerstörung.

Obgleich Ibsen seine Probleme nie wieder mit dem Feuer und dem Schwung, der poetischen Erfindungsgabe und dem Zauber der Sprache behandelt hat, wie in ‚Brand' und ‚Peer Gynt', und obgleich er das rein Menschliche seiner Stoffe nie wieder so scharf hervorgehoben, ihnen nie wieder einen so umfassenden Horizont gegeben hat, so haben doch beide Stücke noch bis heut einige Mühe, sich ihren Platz in der Weltliteratur zu erobern. Bei dem Kultus, der gegenwärtig Ibsen in dem größern Teile Europas gewidmet wird, fällt es schwer, diese Erscheinung nur auf einen Mangel an Verständnis zurückzuführen. Vielmehr scheint sie mir darauf hinzuweisen, daß es Ibsen in ‚Brand' und ‚Peer Gynt' doch nicht ganz gelungen ist, die Eierschalen des Nationalen abzustreifen, und daß ihnen daher ein dem europäischen Gefühle peinlicher Rest anhaftet. Es versteht sich — und ich spreche es hier gleich aus, um Mißverständnisse zu vermeiden — daß ich unter der Ueberwindung des Nationalen nicht dessen Verleugnung, sondern seine Vertiefung und allgemeine menschliche Typisierung meine, in dem Sinne, wie Shakespeare und Goethe urenglische und urdeutsche Gestalten typisiert haben.

Alle Dichtung gleicht einem Baum, dessen Wurzel in der Heimatserde haftet und aus ihr Kraft und Nahrung zieht, dessen Wipfel aber hinausstreben in den Aether höchsten Menschentums. Das Endliche als Form des Unendlichen darzustellen, liegt im tiefsten Wesen der Kunst. So wenig es einen Menschen gibt, der nicht vom Weibe geboren wäre, so wenig gibt es eine Dichtung, die nicht Heimatsdichtung ist; aber eine Dichtung, die nichts als Heimatsdichtung ist, bleibt ein krüppelhaftes Gewächs. Nun ist das Erdreich, in dem die Bäume dieser beiden großen Dramen Ibsens ruhen, zu karg, um ihnen ein unverkümmertes Wachstum in die höchsten Höhen zu erlauben. Gewiß, die Menschen in den weltfernen Dörfern und Hütten, in denen Brand und Peer Gynt zu Hause sind: auch sie sind unsre Brüder, und ihr Leben und Leiden, ihr Hoffen und Fürchten ist im letzten

Sinne auch das unsre. Aber es ist, als ob seit den Tagen der Reformation die Menschen an dem europäischen Leben nicht mehr teilgenommen hätten; ja, der Geist, der in Brand lebt, berechtigt selbst zu dem Zweifel, ob die eigentliche Großtat der Reformation, die sittliche Befreiung des europäischen Menschen, bei ihnen wirksam geworden ist. Jedenfalls aber scheinen sie von allen Kämpfen und Ueberwindungen, die Europa seit dreihundert Jahren erlebt hat, nichts zu wissen; und es ist diese Armut, diese Stagnation des Erlebens, die uns das Gefühl einflößt, daß diese Menschen doch nicht ganz Blut von unserm Blut und Fleisch von unserm Fleisch sind. Erscheinen sie uns dann als die Träger großer allgemeiner Ideen, so entsteht ein Mißverhältnis zwischen deren weltumspannender Bedeutung und der Dürftigkeit der Lebens- und Erfahrungsquellen, von denen sie gespeist werden. Wie Personen, die aus kleinbürgerlichen Verhältnissen hervorgegangen sind, ein Geschmack von Kleinlichkeit in der Regel auch dann noch anhaftet, wenn sie in ein Leben größern Stils eingetreten sind, so haftet an Brand und Peer Gynt mitten in all ihrem Ideenreichtum ein Zug von Lebensärmlichkeit; und indem der Dichter, wenn ich so sagen darf, den ideellen Charakter dieser Gestalten künstlich hochzüchtete, kam ihr sinnlich-poetischer Gehalt zu kurz. Denn beide Stücke zeigen die Schwäche, daß sich die Plastik der Dichtung mit ihrem Fortschritt verflüchtigt und einer gewissen Art von Begriffsdichtung Platz macht; ich erinnere da an Brands Kirchenbauplan und an Peer Gynts ägyptische Abenteuer: hier sind wir im Reich der Begriffssymbolik und nicht im sinnlichen Reich menschlichen Erlebens. Der Weg aus den Einsamkeiten des Fjelds und Fjords hat zur Spekulation und Grübelei, aber nicht zur Auflösung der Gegensätze des Lebens in einer befreienden Idee geführt.

Und nun meine ich, daß Ibsen selbst ein ähnliches Gefühl gehabt haben mag. Wenigstens ist er sogleich an die Aufgabe gegangen, das, was ihm auf dem einen Weg nicht ganz gelungen ist, auf einem andern zu erreichen.

Es ist die gemeine Ansicht, daß Brand und Peer Gynt einen Abschluß in Ibsens Dichtung bezeichnen und daß er darauf in eine neue Periode eintritt, die ihrer Natur nach im Gegensatz zu diesen beiden Werken steht. Dies scheint der Wechsel der Form und der Stoffe zu bestätigen, da Ibsen fortab von der Versprache Abstand genommen und sich dem modernen Gesellschaftsdrama zugewandt hat. Ich glaube aber, daß diese Ansicht eine äußerliche ist, und daß Brand und Peer Gynt nicht einen Abschluß, sondern einen Anfang, einen Ausgangspunkt in Ibsens Schaffen bilden. In seinen sämtlichen spätern Werken hat Ibsen nichts andres mehr behandelt, als die Probleme, die in ‚Brand' und ‚Peer Gynt' aufgestellt worden sind. Er hat diese Probleme in den mannigfaltigsten Formen und Beleuchtungen dargestellt, hat sie gleichsam nach der Kunst der Fuge durchgearbeitet, kombiniert, einander gegenübergestellt — aber der Kreis seines Denkens weist kein einziges Problem mehr auf, das nicht nach seinem Kern und Keim schon in den großen Versdramen enthalten wäre. Die beiden Lebensmächte, die sich in den Gestalten ihrer Helden verkörpern, und die Ibsen beide in

ihnen gleicherweise zunächst als zerstörende kennzeichnet: sie bilden die Pole, zwischen denen Ibsens gesamtes Geistesleben hin und her pendelt. Ihre Untersuchung bildet den Inhalt seines ganzen fernern Schaffens. Im Zusammenhang seiner Entwicklung erscheinen also ‚Brand' und ‚Peer Gynt' als seine große General-Fragestellung an das Leben, als das Programm seines Dichtens. Er wird die Probleme jetzt in einen reichern Boden verpflanzen; er wird unter die Menschen gehen, wird die Städte, wird das politische und gesellschaftliche Leben aufsuchen; er wird seinen Ideen Fleisch und Blut der Gegenwart geben, um sich so ihres Wesens und Wertes zu versichern, und er wird versuchen, auf diesem Wege dem Bann der nationalen Enge und Lebensfremdheit zu entrinnen und den lebenden Menschen zu fassen.

Unter dem Titel ‚Ibsen als Norweger und Europäer' läßt Albert Dresdner bei Eugen Diederichs in Jena eine Arbeit erscheinen, für deren Wert dieses Kapitel zeugen möge.

Der Schriftsteller/ von Robert Walser

Der Schriftsteller besitzt in der Regel zwei Anzüge, einen für die Straße und zum Besuche machen und einen für die Arbeit. Er ist ein ordentlicher Mensch; das Sitzen am engen Schreibtisch hat ihn bescheiden gemacht, er verzichtet auf die heitern Genüsse des Lebens, und wenn er von irgend einem nützlichen Ausgang nach Hause kommt, so zieht er seinen guten Anzug rasch vom Leib, hängt Hose und Rock, wie es sich gehört, säuberlich in den Kleiderschrank, wirft sich in seine Arbeiterbluse und Hausschuhe, geht in die Küche, macht Tee zurecht und begibt sich zur gewohnten Arbeit. Er trinkt nämlich immer Tee während des Schaffens, das behagt ihm sehr, es erhält ihn gesund, und seiner Meinung nach ersetzt ihm das alle übrigen weltlichen Genüsse. Verheiratet ist er nicht, denn er hat nicht die Kühnheit gehabt, sich zu verlieben, weil er allen ihm zu Gebote stehenden Mut dazu hat anwenden müssen, seiner künstlerischen Pflicht gegenüber, die, wie es vielleicht bekannt ist, eine sehr harte sein kann, treu zu bleiben. Er hauswirtschaftet in der Regel gänzlich allein, es sei denn, eine Freundin helfe ihm beim Ausruhen und ein unsichtbarer Schutzgeist beim Arbeiten. Seiner innersten Ueberzeugung nach ist sein Leben weder besonders freudig noch gar sehr trübe, weder leicht noch schwer, weder eintönig noch abwechslungsreich, weder eine fortdauernde noch eine oft unterbrochene Lustbarkeit, weder ein Schrei noch ein langanhaltendes, munteres Lächeln: er schafft, das ist sein Leben. Er versucht in einem fort, sich in alles und jedes hineinzuleben, darin besteht sein Schaffen, und wenn er von seiner Arbeit einen Augenblick aufsteht, um sich eine neue Zigarette zu drehen, einen Schluck Tee zu trinken, ein Wort zur Katze zu sagen, jemandem die Tür zu öffnen oder rasch aus dem Fenster zu schauen, so sind das nicht

wesentliche Unterbrechungen, sondern gewissermaßen nur Kunstpausen oder Atemübungen. Manchmal turnt er ein bischen im Zimmer, oder es fällt ihm ein, ein wenig zu jonglieren; auch Uebungen im Gesang oder in der tönenden Deklamation sind ihm willkommen. Diese kleinen Dinge tut er, damit er beim Schreiben nicht ganz und gar, wie er sonst leicht befürchten müßte, zum Narren wird. Er ist ein exakter Mensch; sein Beruf hat ihn dazu gezwungen, denn was sollten Liederlichkeit oder Unordentlichkeit tagelang am Schreibtisch zu suchen haben? Der Wunsch und die Leidenschaft, das Leben in Worten zu zeichnen, entstammen schließlich nur einer gewissen Genauigkeit und schönen Pedanterie der Seele, der es Schmerz bereitet, beobachten zu müssen, wie so viel Schönes, Lebendiges, Eilendes und Flüchtiges in der Welt davonfliegt, ohne daß man es hat ins Notizbuch bannen können. Welche ewige Sorge! Der Mann mit der Feder in der Hand ist quasi ein Held im Halbdunkel, dessen Betragen nur deshalb kein heroisches und edles ist, weil es der Welt nicht zu Gesicht kommen kann. Man spricht nicht umsonst von ‚Helden der Feder'. Vielleicht ist das nur ein trivialer Ausdruck für eine ebenso triviale Sache, aber ein Feuerwehrsmann ist auch etwas Triviales, obschon nicht ausgeschlossen ist, daß er gesetzten Falls ein Held und ein Lebensretter sein kann. Wenn es bisweilen einem Mutigen gelingt, ein Kind, oder was es sei, mit Lebensgefahr aus dem strömenden Wasser zu retten, so dürfte es vielleicht des öftern der Kunst und dem aufopfernden Bemühen eines Schriftstellers vorbehalten bleiben, dem achtlos und gedankenlos dahinflutenden Strom des Lebens Schönheitswerte, die eben am Ertrinken und Untergehen sind, mit Gefahr seiner Gesundheit zu entreißen, denn gesund ist es nicht, zehn bis dreizehn Stunden hintereinander am Romanen- oder Novellentisch zu sitzen. Er kann also wohl zu den mutigen, kühnen Naturen gerechnet werden. In der Gesellschaft, wo es immer so glänzend und glatt zugeht, benimmt er sich mitunter steif aus Schüchternheit, rauh aus Gutmütigkeit und holperig aus Mangel an Schliff. Aber man unternehme es doch, ihn in ein Gespräch zu ziehen oder ins Netz einer herzlichen Unterhaltung einzufädeln, und man wird ihn alsobald sein linkisches Wesen abwerfen sehen; seine Zunge wird sprechen wie jede beliebige andre Zunge, seine Hände bekommen die allernatürlichsten Bewegungen, und in seinen Augen wird gewiß ebenso viel Feuer schimmern, als in den Augen irgend eines Staats-, Industrie- oder Marinemenschen. Er ist gesellig, wie nur irgend einer. Er erlebt vielleicht einmal während eines ganzen Jahres nichts Neues, da er sich immer mit Satz- und Tonreihen abgegeben hat und mit der Vollendung seines Werkes, aber, ich bitte, hat er dafür nicht Phantasie? Schätzt man die gar nicht mehr heutzutage? Er ist fähig, mit seinen Einfällen eine Gesellschaft von, sagen wir, zwanzig Menschen sich beinahe kaput lachen zu machen, oder er kann Staunen erwecken, und zwar im Handumdrehen, oder er kann Tränen entlocken, indem er einfach ein Gedicht, das er gemacht hat, vorliest. Und dann, wenn seine Bücher auf dem Markt erscheinen! Alle Welt, bildet er sich in seiner

dachstubigten Verlassenheit ein, springt danach und reißt sich um die hübsch eingebundenen oder sogar in braunes Leder gepreßten Exemplare. Auf dem Titelblatt steht sein Name, ein Umstand, der seiner naiven Meinung nach genügt, ihn überall in der runden, weiten Welt bekannt zu machen. Alsdann kommen die Enttäuschungen, die Zurechtweisungen in den Blättern, das Zischen zu Tode, das Verschweigen ins Grab hinein; unser Mann erträgt es eben. Er geht nach Hause, vernichtet alle seine Papiere, versetzt dem Schreibtisch einen furchtbaren Stoß, daß er umfliegt, zerreißt einen angefangenen Roman, zerfetzt die Schreibunterlage, wirft den Vorrat an Schreibfedern zum offenen Fenster hinaus, schreibt seinem Verleger: „Sehr geehrter Herr, ich bitte Sie, aufzuhören, an mich zu glauben," und segelt auf Wanderschaften. Sein Zorn und seine Scham kommen ihm übrigens nach kurzer Zeit lächerlich vor, und er sagt sich, daß es seine Pflicht und Schuldigkeit sei, von neuem mit seiner Arbeit zu beginnen. So machts der eine, der andre machts vielleicht um eine Schattierung anders. Nie verliert ein zum Schriftstellern geborener Schriftsteller den Mut; er hat ein beinahe ununterbrochenes Vertrauen zur Welt und zu den tausend neuen Möglichkeiten, die sie ihm jeden neuen Morgen bietet. Er kennt jede Art Verzweiflung, aber auch jede Art Glücksgefühl. Das Sonderbare ist, daß ihn eher die Erfolge als die Mißerfolge mißtrauisch gegen sich machen; das kommt aber vielleicht nur daher, weil die Maschine seines Denkens fortgesetzt in Bewegung ist. Hin und wieder macht der Schriftsteller Vermögen, aber er geniert sich beinahe, Haufen Geldes erworben zu haben, und er macht sich in solchen Fällen absichtlich klein, um den vergifteten Pfeilen des Neides und der Spottsucht möglichst auszuweichen. Ein ganz natürliches Verhalten! Wie aber, wenn er arm und verachtet dahinlebt, in feuchten, kalten Stuben, an Tischen, über deren Platten ihm das Ungeziefer kriecht, in Betten aus Stroh, in Häusern voll wüsten Gelärms und Geschreis, auf ganz und gar einsamen Wegen, in der Nässe des herabströmenden Regens, auf der Suche nach Lebensunterhalt, den ihm, weil er vielleicht eine dumme Figur macht, kein vernünftiger Mensch gewähren will, unter der Glut der hauptstädtischen Sonne, in Herbergen voll Ungemach, in Gegenden voll Sturm oder in Asylen ohne die Freundlichkeit und Heimatlichkeit, die in dem Namen so schön enthalten ist? Ist ein derartiges Unglück ausgeschlossen? Nun also: auch Gefahren kann der Schriftsteller durchmachen, und von seinem Genie, sich in alle üblen Umstände zu schicken, wird es abhängen, wie er sie durchmacht. Der Schriftsteller liebt die Welt, denn er fühlt, daß er aufhört, ihr Kind zu sein, wenn er sie nicht mehr lieben kann. In diesem Fall ist er ja auch meist nur noch ein mittelmäßiger Schriftsteller, das empfindet er deutlich, und deshalb vermeidet er es, dem Leben ein mißmutiges Gesicht zu zeigen. Infolgedessen kommt es auch oft vor, daß man ihn für einen urteilslosen, beschränkten Schwärmer ansieht, während man doch gar nicht bedenkt, daß er ein Mensch ist, der sich weder den Spott, noch den Haß gestatten darf, weil ihm diese Empfindungen zu leicht die Lust am Schaffen rauben.

Kasperletheater

Die Vertrauensperson/ von Cuno

Der Schauspieler spricht:

Ich bin die Stütze vom Institut,
Ich fische aus dem Vollen;
Man liebt mich, man bezahlt mich gut,
Ich spiele die besten Rollen.

Ich übe Redlichkeit und Treu
Und bleibe in jedem Streite
— Ich versichre das eidlich immer aufs neu —
Auf meines Direktors Seite.

Doch soll man der Treue herbe Doktrin
Von vornherein nicht übertreiben:
Es braucht der Direktor, dem treu ich dien',
Nicht dauernd derselbe zu bleiben.

Die Treue, sie ist zwar kein leerer Wahn .....
Nur hab ichs mit ihr nicht so happig.
Zur Abfahrt bereit liegt immer mein Kahn:
Bei hundert Mark Mehrverdienst schnapp ich.

Von ferne winkt mir der gleißende Hort,
Und schon kommt mein Füßlein ins Wandern.
Heut bin ich hier .... und morgen dort,
Beim Einen heut .... morgen beim Andern.

Manch schlaues Plänlein hat sich fein
Im Kopf mir eingenistet.
Ich hätte — als Abel — sicher den Kain,
Den Tolpatsch, überlistet.

Ich inszeniere manch lauten Streit,
Bleib selbst klug in der Mitte
Und folge dem Spruche jederzeit:
Zwei zanken — es freut sich der Dritte!

Dem einen Direktor flüst'r ich ins Ohr,
Was geschehn auf des andern Prob is
Und spreche zum andern im hellsten Tenor,
Voll Biedersinn: Nora pro nobis.

Und bleiben beide noch immer kalt,
Abseits von Fehde und Hader,
Dann entdeck ich in meinem Innern gar bald
Die neue phantastische Ader.

Ich führe die Leute an meiner Hand
Ins Wunderland der Märchen:
Vor meinen Fabeln wackelt die Wand,
Es krümmen am Kopf sich die Härchen.

Es fließen Tränen, das Publikum schreit,
Die Presse krächzt, wie ein Rabe:
Ganz hüllenlos zeigen sich Haß und Neid,
Und Ibsen dreht sich im Grabe.

Gleich Harden und Moltke raufen sich
Die Helden in diesem Handel:
Gleich Phili bleibe ich still für mich
Und führe sie alle am Bandel.

Und kommt es heraus, und fügts der Eklat,
Daß alle auf mich sich werfen,
So helf ich mir, wie es schon oft geschah:
Ich schreie: Oh, meine Nerven!

Weh mir! Was bohrt ihr an mir herum,
Ihr Leute, die immer verehrt ich?
Ihr regt mich auf, ihr machtet mich dumm
Und geistig minderwertig.

Ihr seid dran schuld, daß mein Geist geschwind
Wich aus des Schädels Verschalung,
Und daß ich ihn erst wiederfind
— Am Tage der Gagezahlung.

Rundschau

Hamburger Theater

Man sagt: Ehrenpflicht. Alle Hamburger, die in ihrer guten Stube die Prunkstücke Literatur und Volkstum unterm Glassturz zu stehen haben, sagen: es ist Ehrenpflicht, das Andenken unsers Fritz Stavenhagen seinem niederdeutschen Volke lebendig zu erhalten. Man erläßt einen Aufruf, man gründet eine Stiftung, deren Satzungen ebenso wacker gemeint wie zweckwidrig sind, beklatscht im Thaliatheater den ‚Lotsen' und im Schillertheater die ‚Mudder Mews', man wirft zuletzt die eigene gewichtige Persönlichkeit — in einer Dilettantenaufführung des ‚Dütschen Michel' — auf die Wagschale des Erfolges. Es soll keineswegs verschwiegen werden, daß der Verein für Kunst und Wissenschaft die Regie und die Hauptrollen in Stavenhagens fünfaktiger Bauernkomödie an Leute vom Bau vergeben hatte — aber das hebt weder den irritierenden Eindruck dieser Vorstellung auf, noch die Gefahr, damit die großen Theater vom ‚Dütschen Michel' verscheucht zu haben. Denn Stavenhagen — Hans Winand hat in der ‚Schaubühne' über ihn geschrieben — ist wertvoll genug, daß sie auf ihn zurückgreifen. Ein Zurückgreifen freilich, in doppeltem Sinne, wird es immer sein. Dieser erste niederdeutsche Dramatiker ist zu jung gestorben, um sich zum eigenen Stil durchzuringen. Zu jung gestorben — und zu spät geboren. Er stolperte von einer Abhängigkeit in die andre und klappte in jedem Stadium seiner Zeit nach. Als er ‚Jürgen Piepers' und den ‚Augen Hoff' schrieb, war Anzengruber schon volkstümlich, als Mudder Mews ihre bösen Augen und ihren keifenden Mund auftat, waren Meister Oelze und Fuhrmann Henschel bereits Schulbeispiel. Als er die Traumpfade des Dütschen Michel einschlug, war mit Hauptmann so ziemlich die ganze naturalistische Gilde ins romantische Land abgeschwenkt. Im Dütschen Michel hat Stavenhagen sein Größtes gewollt. Er will hinaus aus der naturalistischen Zustandsschilderung, deren Kellerdumpfheit ihn zu ersticken droht, und greift unbesehen nach jeder Technik, die ihm vorgemacht war. Er durchsprengt den Kreislauf seiner Stilentwicklung nochmals in Einem, rafft die bunten Fetzen seiner jüngsten Vergangenheit vom Wege auf und behängt sein Wams mit ihrer schreienden Disharmonie. De dütsche Michel geht wie Michael Kohlhaas an — das Kohlhaas-Motiv erweist sich als Notbehelf der Exposition und wird fallen gelassen. Er zieht als ein moderner Florian Geyer das Schwert zum Bauernaufruhr — tändelnde Finger biegen die Schwertspitze dieses Hauptmotivs ins Fabelreich von Schluck und Jau. Aber auch das Märchen fällt, und die Komödie läuft, mit einer flauen Ophelia-Kopie, in den Theater-Akt des Hamlet aus. Schade drum. Denn De ‚dütsche Michel' hat das Zeug zur Komödie großen Stils in sich. Man denke sich in den Tell ein Volk, das seines Geßlers würdig ist. Alsdann schlägt die Tragik des Geschehens in blutige Komik um, sie erschüttert nicht mehr — sie erbittert. Das Jahr Achtundvierzig spukt in diesen mecklenburger Bauernschädeln nach. Alle

Teufel sind am Werke, das Unterste der vorgesetzten Ordnung zu oberst zu kehren. Der Adel wirft dem Bauern in herausforderndem Uebermut den Ballast seiner Privilegien vor die Füße und fühlt sogleich den festen Boden der Gesetzmäßigkeit unter sich schwinden. Der Bauer speit zum Danke dem Geber, den er seiner Machtmittel entblößt sieht, ins Gesicht und will ihm, da der Graf hochmütig seine Rechte zurückfordert, ans Leben. Aber die Weltanschauungskomödie, die im Gange war, entzieht sich mit einem farcenhaften Purzelbaum allen seriösen Weiterungen: indem der bedrohte Graf an seiner Statt einen Bettler begraben läßt und die durch seinen vermeintlichen Tod versöhnten Bauern in einem improvisierten Theaterspiel über den Betrug aufklärt. Der Dichter hat damit sein Stück verlassen. Wir bleiben mit dem Fragment dreier Akte zurück, die als naturalistisches Kulturbild aus dem Mittelalter des neunzehnten Jahrhunderts, in der derben Geschlossenheit seiner bäurischen Charaktere, in der Wucht seiner leidenschaftlich aufgepeitschten Volksszenen, zu dem Stärksten zählen, was wir der Dramatik des letzten Jahrzehnts danken.

Leonhard Adelt

Zürich

Eigentlich kanns Ihnen ja gleich sein. Zwar ist Zürich, sollte man meinen, nicht irgend eine beliebige Stadt. Dichtung und Kunst fühlen sich dort woblig und warm, und auch um die Wissenschaft steht es nicht übel. Aber Theater? Provinz, geneigter Leser. Angeblich gibts da, seit das basler Stadttheater abgebrannt ist, die wesentlichste Bühne der Schweiz. Gemeint ist das ‚Stadttheater Zürich'. Selbiges hat noch eine Zweigbühne: ‚Pfauentheater' lautet der glorioſe Name. Schön. Sonst aber tut der zivilisierte Mitteleuropäer gut daran, sich um die peinlichen Dinge so wenig zu kümmern, wie sein Bedürfnis erlaubt . . .

Die Theatergeschichte dieser Stadt nennt mit inbrünstiger Andacht Charlotte Birch-Pfeiffer als ein ruhmvolles Phänomen und eine leuchtende Flamme. Literatur voll Stimmung und Heimlichkeit: Meister Gottfried, Meister Conrad Ferdinand; Kunst — Wahrheit gewordene Märchen — Meister Arnold. Friedrich Theodor Vischer ist eine notwendige Ergänzung. Szenisch aber ist die Birch-Pfeiffer zu nennen. Dorf und Stadt. Heute wie damals. Ist es nicht sie, so sinds ihre Erben. Die Leute sind hier nicht ‚romantisch', eher bürgerlich. Auch liegt die Zeit noch nicht allzufern, wo Rat und Geistlichkeit Krämpfe kriegten, wenn überhaupt eine Theatervorstellung gewagt wurde. Im allgemeinen indessen gehen die Züricher nicht ins Theater. Die Sozialdemokraten haltens für ein Haus der Reichen, und den Reichen ist es nicht vornehm genug. Man kann in den Seldwyla-Novellen nachlesen, daß hier die Politik entscheidet. Dagegen bilden die russischen Studenten ein starkes Kontingent der Besucher, wenn etwas Leidliches oder gar etwas Russisches gegeben wird. Die Stadt kümmert sich um das schöne Haus am Mythenquai nicht sonderlich. Sie subventioniert es mit zwanzigtausend Franks (während die Theater zu Straßburg und Freiburg im Breisgau an die zweihunderttausend Mark beziehen). Es arbeitet natürlich mit Defizit.

Im Pfauentheater vertreten Benedix, Kadelburg, Sudermann, Fulda, Kraatz und Schlicht immerdar und unentwegt das moderne deutsche Drama. Daraus kann jedoch der Direktion (Herrn Alfred Reucker) kein Vorwurf gemacht werden: noch

andre Dramatiker werden aufgeführt — sogar Anzengruber, Ibsen und Schnitzler; aber das Publikum läßt sich seine unaussprechliche Sehnsucht lieber von den obengenannten Dichtern stillen. Im Stadttheater geht es vornehm zu. Die Oper kultiviert sogar Wagner und Mozart, nach Kräften, versteht sich. Das Schauspiel bringt es zu einem Dutzend Schiller- und zu einem halben Dutzend Hebbel-Aufführungen in der Saison. Anderswo nicht aufgeführte schweizer Dichter von Begabung kommen, zwar ungemein selten, aber doch, auf die Bühne: J. V. Widmann, Adolf Frey, Konrad Falke. Dann aber recht viel Unsinn, obwohl eigentliche Premieren fast gar nicht vorkommen. Am stiefmütterlichsten wird der dekorative Teil behandelt. Was auch geboten werden mag: ‚Baumeister Solneß' von der Truppe der Routiniere Marie Nehoff, eine ‚modernisierte' ‚Dame von Maxim', die ‚Kinder der Sonne' in der allgemeinsten Weise von der Welt, ‚Der Dieb' des wackern Galliers Henri Bernstein, ein grober und offenbar innerhalb zweier Stunden niedergeschriebener Schwank Mark Twains, oder eine idiotisch sentimentale Komödie eines unbekannten Franzosen — überall zeigt sich die erschreckend unangenehme Armut des Theaters an auch nur einigermaßen befriedigenden dekorativen Mitteln. Darstellerisch ist natürlich fast alles mäßig oder schlimm. Gute Keime scheinen mir nur zu liegen in dem wandlungsfähigen Fräulein Johanna Terwin (Backfische, psychopathische junge Damen) und in Herrn Arthur Ehlers, der oft originell — mit einem gewissen Einschlag Schildkraut — wirkt. Beide übertreiben noch sehr, scheinen noch sehr jung zu sein, können aber werden.

Lindhorst

Wahn

Es gibt unter den Menschen des Wortes ein Geschlecht edler, hilfreicher, guter Gemüter mit einem unerbittlichen Detektivblick für die schmerzlichen Uebelstände der Wirklichkeit. Je nach dem Verhältnis ihres Kopfes zum Herzen und je nach dem Grad ihrer Widerstandskraft sucht ihr Schmerz den Weg zu fruchtloser Träne oder zu tatenanregendem Aufruf. Deutlicher: die ersten kommen über Klage und Anklage, die zweiten nicht über die Agitation hinaus. Die ersten gebärden sich als die Klageweiber dem Leben gegenüber, die zweiten als die Medizinmänner des Lebens. Die ersten gefallen sich in der Leichenbeweinung, die zweiten besonders in der Leichenobduktion zum Wohle der Menschheit. Eine solche Leichenobduktion nennt sich ‚Wahn' und ist ein Drama von Jacob Scherek (Richard Wöpke, Gotha und Leipzig). Soll ich die ganze Kriminalgeschichte heruntererzählen, die sich einstens in Konitz zutrug? Sie entspricht in den wesentlichen Zügen dem hier gewählten Fall, an dem die Mittel und Wege demonstriert werden, um durch allerhand niedrige Kreatur mit gefährlicher Begabung und Macht einer unselbständigen Massenintelligenz Wahn und Aberglauben aufzupfropfen und zu erhalten. Verbrechen, Irrtum und blutiges Unheil, das dieser anrichtet, indem er sich auf Dummheit, Stumpfheit, Gemeinheit und Roheit unsers menschlichen Wesens stützt — wir kennen das. Du lieber Gott, das ist ja alles schrecklich, erbitternd, die Guten zum Guten antreibend (ergo hat die Zensurbehörde die Aufführung verboten) und vor allem durchaus richtig. Die Wirklichkeit, glaube ich, sieht wirklich so aus. Kein Stückchen Phantasie hat etwas hinzugetan oder fortgenommen, um zu mildern oder zu

übertreiben. Man stelle sich zum Beispiel vor: ein junger Bursch tritt vor eine kokette Frau und „streift langsam mit dem Finger zwischen Busen und Stoff. Sein Atem geht schwer. Er will etwas sagen. Er sinkt ihr zu Füßen und umklammert ihre Knie". Man stelle sich ferner vor: das kokette Weib zieht sich im Nebenzimmer um. Der junge Bursch an der Tür „nach einer Weile erregt: Ich halts nicht aus. Ich weiß nicht, was ich tue". Alles durchaus richtig. Aber was soll das? Uebelkeit erregen? Denn an der moralischen Absicht des Autors kann gewiß niemand zweifeln. Es gab einmal eine Zeit, in der Hauptmann, Holz, Schlaf und andre um einer fruchtbaren Wandlung willen berechtigterweise irren und sündigen durften. Sie nannten das ‚Wirklichkeitskunst'. Die Führer dieser Wandlung sind über ihre Leichenobduktionen fortgeschritten — wir auch. Solange Jacob Scherek versucht, die Schäden der menschlichen Gesellschaft und des menschlichen Individuums auf diese Weise zu demonstrieren, ist er sich entweder über die Wahl seiner Mittel oder über sein inneres Wollen nicht klar. Denn entweder will er gestalten. Dann fehlt es hier an Geschmack, Phantasie, Erhebung und Vornehmheit. Oder er will Medizinmann sein. Wo aber bleibt dann das Rezept?

Franz Vallentin

Das visionäre Theater

In der ‚Sezession' hängen jetzt Theaterkarikaturen von Sem, von Cappiello, von de Losques. Es ist eine Gelegenheit, darauf hinzuweisen, daß eine persönliche Theaterkritik da Bundesgenossen zur Seite hat, die auf die ernsthaften Kenner der doppelten Buchführung aufklärend wirken sollten.

Diese Schauspielerkarikaturen sind gezeichnete Theaterkritiken. Die großen französischen Blätter bringen sie nach jeder Premiere. Was zu kühn ist, um geschrieben zu werden, das zeichnet man. Dies ist der Stand der heutigen Theaterkritik, soweit sie den Schauspieler bearbeitet.

Kann man sich eine novellistische Theaterkritik denken? Sie wäre den Zeichnungen eines Sem, eines Cappiello sehr nahe. Ihr Charakteristikum wäre: die Willkür. Das Mittel, ihr Werkzeug: die Psychologie als Laune, die Suprematie des Einfalls.

Der Kritiker (der ein unbeschäftigter Novellist wäre) mischt sich in das Spiel, das ein andrer gebaut hat, wie man auf der Straße, in einer Gesellschaft still und aufgeregt in eine Szene hineintritt: von Erinnerungen umflogen, mit dem Spürsinn eines lyrischen Detektivs, irgendwie entzückt. Wie man voll Rücksicht und zurückgezogen, aber von den Tumulten eigener Erlebnisse und lockender Einfälle erfüllt, die der Zufall dieses Zusammentreffens heraufbeschwor, der Erzählung eines fremden Abenteuers zuhört. Allmählich sieht man hinter dem Bild, daß ein andrer ausmalt, hinter den Gestalten, die sich seltsam bewegen und krause Schatten an die Wand schleudern, ein andres Spiel sich abheben.

Ein zweites, visionäres Theater löst sich von den krassen und eben noch so nahen Gebärden. Ueber den Motiven, aus denen der Autor seine Szene fügte, musiziert, so wie eine Kapelle, die im Höllenlärm der Straße auf uns zukommt, eine eigene Weise, um uns plötzlich, lebendig wie unsre Menschen, wie Blumen, Sonne und geliebte Worte, in tiefere Bezirke, in eine verlorene Heimat, in eine mögliche Zukunft zu entführen... Das Bild ist verwandelt; wir sehen keine Tatsächlichkeiten mehr, nur noch Möglichkeiten.

Wenn wir nun davon sprechen, was wir gesehen und gehört haben, o werden wir das Charakteristische eines Vorgangs oder eines Menschen variieren, es übertreiben oder vermindern. Unsre Kritik wird eine Art Experiment am Menschen sein. Das wäre aber, trotzdem, nicht willkürlicher, als etwa unsre persönliche Anschauung von einem Menschen, der unsre Phantasie stark beschäftigt — von dem wir meinetwegen träumen, oder der uns, was dasselbe ist, belustigt. Der uns anregt, dessen Gebärden in unser Inneres greifen und die Stille bewegen.

Unsre Laune gäbe die Tonart an.

Damit wäre das Theater zur Bedeutung des rein Stofflichen herabgedrückt? Aber wir täten ja nicht viel anders, als der Schauspieler, der einen Schatten von der Wand löst und ihn vorwärts bewegt.

Warum sollte man nicht, neben den eingesetzten Statthaltern der Vernunft und des guten Geschmacks, die kleinen Troubadoure dulden, die in die Theater singen gehen?

Das Schöne ist doch da, um möglichst oft von neuem gesehen und ewig verändert zu werden; damit es seine ursprüngliche Reinheit bewahre.

René Schickele

Die verkaufte Braut

Mit der Aufführung des Smetanaschen Meisterwerks hat die Komische Oper eine sehr verdienstliche und ihrem innersten Wesen höchst angemessene Tat vollbracht. Einmal ist ‚Die verkaufte Braut' seit dem ‚Don Pasquale' wieder einmal ein Stück, das dem Namen des Instituts — ‚Komische Oper' — vollauf entspricht. Dann aber kommt auch die heitere Oper des ‚böhmischen Mozart' endlich an die Stätte, wohin sie kraft ihres intimen Singspielcharakters gehört. Die zarte, duftige, in einem goldklaren, ewig sprudelnden Melodienquell dahinfließende Musik wirkt hier geschlossener, unmittelbarer, kammermusikmäßiger, fast möchte ich sagen: familiärer, selbst wenn das Orchester — das sonst unter Herrn Rumpel recht brav ist — nicht so delikat, üppig und elastisch klingt, wie am Opernplatz, und selbst wenn die Stimmen nicht immer die nötige Frische und Wohligkeit haben, was ja ‚drüben' auch manchmal vorkommen soll. Ja, sogar das überharmlose, im dritten Akt geradezu platt-langweilige Libretto macht in dieser fast lebendigen Nähe noch den Eindruck eines leidlich gelungenen Singspiels der Dittersdorf- und Wenzel—Müller-Zeit. Zwar soll nicht verhehlt werden, daß die Stimmen von Mantler und Naval nicht mehr die allererste Jugendfrische haben, und daß Fräulein Artôt de Padillas Organ in der Mittellage fast unhörbar ist. Macht nichts. Sie alle drei holen vor allem das Menschliche aus den Figuren heraus. Am restlosesten Herr Mantler, der einen überwältigend komischen, bei allem Reichtum des Details doch stets natürlichen und künstlerisch gezügelten Kezal auf die Beine stellt. Nach ihm Herr Naval, der in seiner drolligen Schelmerei und Naturburschenhaftigkeit zum Küssen ist. Endlich die reizende Lola, deren schmales, feines, blasses Gesichtchen fast zu edel für die Bauern-Marie ist. Daß Herr Gregor seit Beginn der neuen Saison an Dekorationen spart, habe ich hier bereits erwähnt. Auch in der Dorfszenerie könnte manches ‚echt' sein, was jetzt in vieux-jeu-Manier auf Gaze und Leinewand gepinselt ist. Aber die Bühne im ersten und dritten Akt sieht doch sauber und farbig aus. Und das Innere der Gaststube (aus der ‚Schwarzen Nina'?) ist sogar ein Nachklang der verschwenderischen Zeit.

Hans Warbeck

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19.
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lesson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
21. November 1907
III. Jahrgang Nummer 47

Ueber Charaktere im Roman und Drama/ von Hugo von Hofmannsthal

Ein imaginäres Gespräch

Balzac. Hammer-Purgstall

Hammer: Sie werden, Verehrtester, eine Frage gestatten, die mir seit langem auf der Zunge brennt. Verzeihen Sie meine Freiheit; Sie wissen, daß einer der glühendsten Bewunderer Ihrer stupenden Erzählungskunst vor Ihnen steht: aber werden Sie uns nicht jetzt, in der Vollkraft Ihrer schöpferischen Phantasie, eine gleiche, eine ähnliche Reihe von Werken für das Theater schenken?

Sie schweigen? Sie wollen mir nicht antworten? Soll ich vermuten, daß Sie die dramatische Form nicht lieben? daß Ihnen das Theater nichts bedeutet?

Balzac: Im Gegenteil, Baron.

Hammer: Bravo, bravo! Ich liebe das Theater grenzenlos und habe, als Deutscher, an dem unsern die größte Freude. Aber was könnte erst aus dem französischen werden, wenn Ihr Genius da die Zügel ergriffe und mit mächtigen Peitschenhieben den verfahrenen Karren in neue Gleise triebe.

Balzac (verbindlich): Ich weiß, Sie haben Schiller, Sie haben den Verfasser der ‚Ahnfrau', Sie haben vor allem Raupach! O, das Theater! Ein schöner Traum.

Hammer: Ihre Träume, mein Herr, pflegen Wirklichkeit zu werden. Und was könnte sie in diesem Fall hindern? Verträge, Abmachungen mit Verlegern? Sie zerreißen sie, wie der Löwe seine Netze. Die Möglichkeit eines Mißerfolges? Ein Mißerfolg Balzacs? Balzac nicht der souveräne Herr seines Publikums? Balzac schwächer als ein Saal von zwei- oder dreitausend Menschen? Ja, sind es denn nicht Ihre Geschöpfe, die ihn füllen? Sehe ich nicht in jedem Rang die Physiognomien, die aus Ihrer Retorte hervorgegangen sind? Wie! Alles was im Theater sitzt, die schöne

Welt der Logen und des Parketts und das Paradies, alles soll die Spuren der Löwentatze aufweisen, und nur die Bühne nicht?

Balzac: O ja, ich liebe das Theater. Das Theater, wie ich es verstehe. Das Theater, auf dem alles vorkommt, alles. Alle Laster, alle Lächerlichkeiten, alle Sprechweisen! Wie armselig, wie symmetrisch ist dagegen das Theater Victor Hugos. Meines, das, welches ich träume, ist die Welt, das Chaos. Und es hat einmal existiert, mein Theater, es hat existiert. Lear auf der Heide, und der Narr neben ihm, und Edgar und Kent und die Stimme des Donners in ihre Stimmen verschlungen! Volpone, der sein Geld anbetet, und seine Diener, der Zwerg, der Eunuch, der Hermaphrodit und der Schurke! und die Erbschleicher, die ihm ihre Frauen und ihre Töchter anbieten, die ihre Frauen und Töchter bei den Haaren in sein Bett ziehen! Und die dämonische Stimme der schönen Dinge, der verlockenden Besitztümer, der goldenen Gefäße, der geschnittenen Steine, der wundervollen Leuchter, so vermengt mit den Menschenstimmen, wie dort der Donner. Ja, es hat einmal ein Theater gegeben.

Hammer: Sie meinen das englische um Fünfzehnhundertneunzig?

Balzac: Ja, die haben es gehabt. Auch später noch. Es gibt nachzuckende Blitze. Kennen Sie das ‚Gerettete Venedig' von Otway?

Hammer: Ich glaube, es in Weimar gesehen zu haben.

Balzac: Mein Vautrin hält es für das schönste aller Theaterstücke. Ich gebe viel auf das Urteil eines solchen Menschen.

Hammer: Ihre Lebhaftigkeit bei diesem Thema ist mir äußerst erfreulich. Wir werden, nun weiß ich es, eine comédie humaine auf der Bühne haben! Wir werden die Perücke von Vautrins Kopf fliegen und den entsetzlichen Schädel des Sträflings sich enthüllen sehen. Wir werden Goriot belauschen, wie er einsam in eiskalter Kammer die Vision seiner schönen Töchter sich heraufbeschwört. Was schütteln Sie den Kopf, mein Herr?

Balzac: Ist Ihnen gegenwärtig, was man in der mineralogischen Wissenschaft eine Allotropie nennt? Derselbe Stoff erscheint zweimal im Reich der Dinge, in ganz verschiedener Kristallisationsform, ganz unerwartetem Gepräge. Der dramatische Charakter ist eine Allotropie des entsprechenden wirklichen. Ich habe in ‚Vater Goriot' das Ereignis ‚Lear', ich habe den chemischen Vorgang ‚Lear', ich bin himmelweit entfernt von der Kristallisationsform Lear. — Sie sind, Baron, wie alle Oesterreicher, ein geborener Musiker. Sie sind zudem ein gelehrter Musiker. Lassen Sie mich Ihnen sagen, daß die Charaktere im Drama nichts andres sind als kontrapunktische Notwendigkeiten. Der dramatische Charakter ist eine Verengerung des wirklichen. Was mich an dem wirklichen bezaubert, ist gerade seine Breite. Seine Breite, welche die Basis seines Schicksals ist. Ich habe es gesagt, ich sehe nicht den Menschen, ich sehe Schicksale. Und Schicksale darf man nicht mit Katastrophen verwechseln. Die Katastrophe als symphonischer Aufbau, das ist die Sache des Dramatikers, der mit dem Musiker so nahe verwandt ist. Das Schicksal des Menschen, das ist etwas, dessen Reflex

vielleicht nirgends existierte, bevor ich meine Romane geschrieben hatte. Meine Menschen sind nichts als das Lackmuspapier, das rot oder blau reagiert. Das Lebende, das Große, das Wirkliche sind die Säuren: die Mächte, die Schicksale.

Hammer: Sie meinen die Leidenschaften?

Balzac: Nehmen Sie dieses Wort, wenn Sie es vorziehn, aber Sie müssen es in einer noch nie dagewesenen Weite nehmen und dann wieder es so verengen, so ins Besondere ziehen, wie es noch nie gebraucht worden ist. Ich sagte ‚die Mächte'. Die Macht des Erotischen für den, welcher der Sklave der Liebe ist. Die Macht der Schwäche für den Schwachen. Die Macht des Ruhmes über den Ehrgeizigen. Nein, nicht ‚der' Liebe, ‚der' Schwäche, ‚des' Ruhmes: seiner ihn umstrickenden Liebe, seiner individuellen Schwäche, seines besondern Ruhmes. Das, was ich meine, nannte Napoleon seinen Stern: das war es, was ihn zwang, nach Rußland zu gehen; was ihn zwang, dem Begriff ‚Europa' eine solche Wichtigkeit beizulegen, daß er nicht ruhen konnte, bis er ‚Europa' zu seinen Füßen liegen hatte. Das, was ich meine, nennen Unglückliche, die ihr Leben in einem Blitz überschauen, ihr Verhängnis. Für Goriot ist es in seinen Töchtern inkarniert. Für Vautrin in der menschlichen Gesellschaft, deren Fundamente er in die Luft sprengen will. Für den Künstler in seiner Arbeit.

Hammer: Und nicht in seinen Erlebnissen?

Balzac: Es gibt keine Erlebnisse, als das Erlebnis des eigenen Wesens. Das ist der Schlüssel, der jedem seine einsame Kerkerzelle aufsperrt, deren undurchdringlich dichte Wände freilich wie mit bunten Teppichen mit der Phantasmagorie des Universums behangen sind. Es kann keiner aus seiner Welt heraus. Der Künstler ist nicht ärmer als irgend einer unter den Lebenden, nicht ärmer als Timur der Eroberer, nicht ärmer als Lucullus der Prasser, nicht ärmer als Casanova der Verführer, nicht ärmer als Mirabeau, der Mann des Schicksals. Aber sein Schicksal ist nirgends, als in seiner Arbeit. Er soll sich nirgends anders seine Abgründe und seine Gipfel suchen wollen: sonst wird er einen erbärmlichen Sandhügel für einen Montblanc nehmen, ihn keuchend erklimmen, mit verschränkten Armen droben stehen und das Gelächter aller sein, die zwanzig Jahre später leben. In seiner Arbeit hat er alles: er hat die namenlose Wollust der Empfängnis, den entzückenden Aetherrausch des Einfalls, und er hat die unerschöpfliche Qual der Ausführung. Da hat er Erlebnisse, für welche die Sprache kein Wort und die finstersten Träume kein Gleichnis haben. Wie der Geist aus der Flasche Sindbads, des Seefahrers, wird er sich ausbreiten wie ein Rauch, wie eine Wolke und wird Länder und Meer beschatten. Und die nächste Stunde wird ihn zusammenpressen in seine Flasche, und, tausend Tode leidend, ein eingefangener Qualm, der sich selber erstickt, wird er seine Grenzen, die unerbittlichen, ihm gesetzten Grenzen, spüren, ein verzweifelnder Dämon in einem engen gläsernen Gefängnis, durch dessen unüberwindliche Wände er mit grinsender Qual die

Welt draußen liegen sieht, die ganze Welt, über der er vor einer Stunde brütend schwebte, eine Wolke, ein ungeheurer Adler, ein Gott.

Aber bis zu einem solchen Punkt, aber so ganz und gar ist die Arbeit das ganze Schicksal des Künstlers, daß er ringsum in der ganzen Welt nur die Gegenbilder der Zustände wahrzunehmen imstande ist, die er unter den Qualen und Entzückungen des Arbeitens durchzumachen gewohnt ist. Die Dichter haben aus dem höchsten Wesen einen Dichter gemacht. Und so geschickt sind sie, in das Auf und Nieder aller menschlichen Seelen das Spiegelbild ihrer eigenen Ekstasen und Abspannungen hineinzudeuten, daß allmählich, mit der Zunahme der lesenden Menschen und der unheimlichen Ausgleichung der Stände, an welcher wir leiden, die sonderbarsten Erscheinungen auftreten werden, und zwar nicht vereinzelt, sondern in Masse. Um Achtzehnhundertneunzig werden die geistigen Erkrankungen der Dichter, ihre übermäßig gesteigerte Empfindsamkeit, die namenlose Bangigkeit ihrer herabgestimmten Stunden, ihre Disposition, der symbolischen Gewalt auch unscheinbarer Dinge zu unterliegen, ihre Unfähigkeit, sich mit den existierenden Worten beim Ausdruck ihrer Gefühle zu begnügen, das alles wird eine allgemeine Krankheit unter den jungen Männern und Frauen der obern Stände sein. Denn der Künstler gleicht jenem Midas, unter dessen Händen alles zu Gold wurde. Der gleiche Fluch erfüllt sich, nur immerfort auf eine unendlich subtilere Weise. Benvenuto Cellini liegt im tiefsten Verließ der Engelsburg; er hat ein gebrochenes Bein, die Zähne fallen ihm aus den Kiefern, man läßt ihn seit Tagen ohne Nahrung; er meint zu sterben: da verdichten sich seine qualvollen Delirien zu einem schönen tröstenden Traum: er sieht die Sonne, aber ohne blendende Strahlen, als ein Bad des reinsten Goldes. Ihre Mitte bläht sich auf und strebt in die Höhe: es erzeugt sich daraus ein Christus am Kreuz aus derselben Materie; dem Kruzifix zur Seite eine schöne heilige Jungfrau, in der gefälligsten Stellung und gleichsam lächelnd. Zu beiden Seiten zwei herrliche Engel, aus dem gleichen Material. Alles das sah er wirklich und dankte beständig Gott mit lauter Stimme. Er lag in der Agonie, aber er war der größte Goldschmied seines Jahrhunderts, und die Vision, in der ihm der Himmel seine Agonie versüßte, war die Vision einer Goldschmiedarbeit. Auf der Schwelle des Todes hingekrümmt, waren seine Träume aus keinem andern Material als aus dem, in welchem seine Hände ein Kunstwerk zu schaffen vermochten. Und kennen Sie Frenhofer, den Maler?

Hammer: Den Helden des Chef d'oeuvre inconnu? Gewiß.

Balzac: Er ist der einzige Schüler des Mabuse. Er hat von seinem Meister das ungeheure Geheimnis der Form mitbekommen, der wirklichen Form, des aus Licht und Schatten modellierten menschlichen Körpers. Er weiß, daß die Kontur nicht existiert. Seine Studien haben die Leuchtkraft des Giorgione und das Inkarnat Tizians; und er verachtet diese Studien. Pourbus betet ihn an, und Nicolas Poussin, der ihn kennen lernt, zittert vor ihm wie vor einem Dämon. Dieser Mensch arbeitet seit zehn Jahren

an einer nackten weiblichen Gestalt, und niemand hat das Bild zu Gesicht bekommen. Sie erinnern sich, wie die Geschichte weiter geht. Poussin ist so aufgewühlt, so umgeworfen von diesem Dämon der Malerei, daß er ihm seine Geliebte, ein entzückendes, zwanzigjähriges Wesen, als Modell anbietet. Man sagt, diese Gilette habe den schönsten Körper gehabt, auf den je die Augen eines Malers gefallen sind. Sie dem Alten anzubieten, war die rasendste Aufopferung der Liebe an die Kunst, an das Genie, an den Ruhm. Es war ein teuflischer Versuch, das Teuerste preiszugeben, um sich einzukaufen in die unmenschliche Herrlichkeit des Schaffens. Und der Alte? Er bemerkt sie kaum. Seit zehn Jahren lebt er in seinem Bild. In einem Delirium, das kaum mehr Pausen macht, fühlt er diesen gemalten Körper leben, fühlt die Luft ihn umspülen, fühlt diese Nacktheit atmen, schlafen, sich beseelen, dem Lebendig-Heraustreten sich nähern. Was könnte ihm eine lebende Frau, ein wirklicher Körper noch geben? Er sieht diesen wirklichen Frauenkörper, er sieht alle Formen und Farben, alle Schatten und Halbschatten und Harmonien der Welt überhaupt nur mehr als Negativ, in einem geheimen, nur ihm begreiflichen Bezug auf sein Werk. Die Welt ist ihm die Schule eines ausgegessenen Eies. Was von der Welt für seine Seele existiert, hat er in sein Bild hinübergetragen. Wie vergeblich, ihm eine Frucht, und wäre es die entzückendste, dieser Erde anzubieten, gegen welche sich die Tore seiner Seele für immer geschlossen haben. Welch ein groteskes und vergebliches Opfer. Da haben Sie den Künstler: wenn er jung ist, wenn er sich der Kunst gibt: Poussin — und wenn er reif ist, wenn er nahezu Pygmalion ist, wenn seine Statue, seine Göttin, das Gebilde seiner Hände, anfängt, ihm entgegenzuschreiten: Frenhofer. Und Gilette: sie ist das Erlebnis, sie ist die Fülle der Erlebnisse, sie ist die süße Fülle der Möglichkeiten des Lebens: und der eine, der junge, ist bereit, sie preiszugeben, der andre hat keine Augen mehr, sie zu beobachten.

Das Leben! Die Welt! Die Welt ist in seiner Arbeit, und seine Arbeit ist sein Leben. Sprechen Sie einem Spieler, einem wirklichen, in dem Augenblick, wo pointiert wird, von der Welt. Sprechen Sie einem Sammler davon, daß seine Frau in Krämpfen liegt, daß man seinen Sohn arretiert hat, daß man sein Haus anzündet, in dem Augenblick, wo seine Augen in der Boutique eines Händlers ein Email des Nardon Penicaud aus Limoges entdecken, oder einen Wandschirm des Genre, das man Pompadour zu nennen anfängt, dessen Bronzen von Clodion modelliert sind. Er wird Sie ansehen mit dem Blick, mit dem Lear auf der Heide jeden ansieht, der ihn davon abbringen möchte, daß es undankbare Töchter sind, die Edgars Jammer und den Jammer jeder unglücklichen Kreatur veranlaßt haben. Jedes Auge findet manchmal diesen erhabenen Blick der Seele, die nicht begreifen will, daß es außer ihrer Angelegenheit etwas auf der Welt geben könne.

Hammer (bescheiden): Lear sagt dies im dritten Akt; an dieser Stelle darf er als wahnsinnig betrachtet werden.

Balzac: Das darf jeder Mensch, lieber Baron, und gerade in den schönen, in den erhabenen, in den wirklichen Momenten seines Lebens. Ebensosehr als Lear, meine ich natürlich, ebensosehr.

Hammer: Wie, Herr von Balzac, Sie wollten Ihrem Genie so enge, so traurige Grenzen ziehen? Den Dunstkreis der pathologisch sich selbst verzehrenden Existenzen, das gräßlich blinde Um-sich-fressen einer Manie, dieses Finstere und Beschränkte wollen Sie sich zum Gegenstand Ihrer Darstellung wählen, anstatt ins bunte Menschenleben hineinzugreifen? Haben Sie nicht immer das Neue, immer das Interessante zu packen gewußt?

Balzac: Mein Schaffen, Baron, hat nie andre Gesetze gekannt als diese, die ich Ihnen hier entwickle. Aber ich habe, sie mir selber zu entwickeln, nie den Drang gespürt. Es scheint, das philosophische Deutschland steckt mich an. Allein ich fürchte, Baron, Sie mißverstehen mich durchaus, wenn Sie vermuten, daß ich irgend ein Ding zwischen Himmel und Erde als außerhalb meines Stoffkreises liegend betrachte. Ich weiß nicht, was Sie ‚pathologisch' nennen: aber ich weiß, daß jede menschliche Existenz, die der Darstellung wert ist, sich selbst verzehrt und, um diesen Brand zu unterhalten, aus der ganzen Welt nichts als die ihrem Brennen dienlichen Elemente in sich saugt, wie die Kerze den Sauerstoff aus der Luft auffrißt. Ich weiß, wer das Wort ‚pathologisch' in Bezug auf poetische Darstellung in die Mode gebracht hat: es ist Herr von Goethe, ein sehr großes Genie, vielleicht das größte, das Ihre Nation hervorgebracht hat, ein Mann, dessen Kraft Armeen von Begriffen und Erkenntnissen aus einem Gebiet des Denkens ins andre zu werfen, nicht minder erstaunlich ist als dasjenige, mit welcher Napoleon Armeen von Soldaten über den Po oder die Weichsel warf. Nur daß die Begriffe, mit denen er die strahlenden Pfeile seines Geistes in die Welt schnellte, sich von schwächern Armen ebensowenig spannen lassen, als der Bogen des Odysseus. Aber ich akzeptiere Ihr Wort: ‚pathologisch', ‚maniakalisch' — alle lasse ich sie mir gefallen. Ja, die Welt, die ich aus meinem Hirn hervorhole, ist bevölkert mit Wahnsinnigen. Alle sind sie so wahnsinnig, meine Geschöpfe, so verrannt in ihre fixen Ideen, so unfähig, das in der Welt zu sehen, was sie nicht mit dem Flackern ihres Blickes in die Welt hineinwerfen, so von Sinnen wie Lear, da er einen Strohwisch für Goneril nimmt.

Ja, es sind Dämonen, alle meine Geschöpfe, und ich habe das schwälende Feuer der Tollheit in ihre Köpfe gesetzt. Zugestanden, aber auch mir zugestanden, lieber Baron, daß Ihr deutscher Musaget, Ihr Olympier, daß dieser Greis von Weimar ein Dämon gewesen ist, und keiner von den mindest unheimlichen. Ich will ihn nicht an seinem ‚Werther' fassen: er hat dieses Fieber seiner Jugend verleugnet. Aber der ganze Mensch, aber der ganze Dichter, aber das ganze Wesen! Ich könnte meinen, ihn nicht gekannt zu haben: sein Auge muß unheimlicher gewesen sein, als das Klingsors, des Magiers, unheimlicher als das Merlins, von dem es heißt, er habe wie ein bodenloser Schacht in die Tiefen der Hölle geführt, un-

heimlicher als das der Medusa. Er konnte töten, dieser ungeheure Mensch, mit einem Blick, mit einem Hauch seines Mundes, mit einem Zucken seiner olympischen Schultern: er konnte das Herz eines Menschen zu Stein erstarren lassen, er konnte eine Seele töten und dann sich abwenden, als ob nichts geschehen wäre, und dann hingehen zu seinen Pflanzen, zu seinen Steinen, zu seinen Farben, die er die Leiden und Taten des Lichtes nannte, und mit denen er Gespräche führte, stark genug, um die Sterne des Himmels zum Wanken zu bringen. Es waren Zeiten, in welchen man ihn verbrannt hätte, und es waren noch andre Zeiten, in denen man ihn angebetet hätte. Er ließ es geschehen, daß sein Schicksal, das sein Wesen war, seinem Wesen, das sein Schicksal war, alle Opfer darbrachte, deren die Dämonen bedürfen. Was Napoleon seinen Stern nannte, das nannte er die Harmonie seiner Seele. Und dieses leuchtende Zauberschloß, das er aufbaute aus unvergänglichem Material, meinen Sie, es hatte keine Verließe, in denen Gefangene einem langsamen Tode entgegenwimmerten? Aber er geruhte, sie nicht zu hören, weil er groß war. Ja, wer hat denn Heinrich von Kleists Seele getötet, wer denn? O, ich sehe ihn, den Greis von Weimar. Ich werde ihn erzählen, ganz werde ich ihn erzählen. Er ist größer und unheimlicher als das trojanische Pferd, aber ich werde die Tore meines Werkes einstoßen und ihn hineinführen. Neben Seraphitus-Seraphita wird er stehen, wie auf dem Friedhofe von Pisa der schiefe Turm und das Baptisterium nebeneinander dastehen und einander anschauen, schweigend, gewaltig, den Jahrhunderten trotzend.

O ich sehe ihn, und welchein schauderndes Entzücken, ihn zu sehen. Dort sehe ich ihn, wo er lebt, wo sein Leben ist: in den dreißig oder vierzig Bänden seiner Werke, die er hinterlassen hat, nicht in dem Gewäsch seiner Biographen. Die Schicksale dort lesen, wo sie geschrieben sind: das ist alles. Die Kraft haben, sie alle zu sehen, wie sie sich selber verzehren, diese lebenden Fackeln. Sie alle auf einmal zu sehen, gebunden an die Bäume des ungeheuern Gartens, den ihr Brand allein beleuchtet: und auf der obersten Terrasse stehen, der einzige Zuschauer, und in den Saiten der Leier die Akkorde suchen, die Himmel, Hölle und diesen Anblick zusammenbinden.

In diesem Augenblick fuhr am äußern Gartentor ein Landauer vor, in welchem Frau von Hanska, geborene Rzewuska, saß. Mit einer Bewegung wie Mirabeau warf sich Balzac herum, die Ankommende zwischen den Kastanien eintreten zu sehen; und es hätte niemand gewagt, ein Gespräch wieder aufnehmen zu wollen, welches eine so große Gebärde abgebrochen hatte.

Das ‚imaginäre Gespräch', von dem hier zwei Drittel mitgeteilt werden, erscheint dieser Tage vollständig im zweiten Bande der wundervollen Sammlung von Hofmannsthals ‚Prosaischen Schriften', die der Verlag S. Fischer, Berlin, herausgibt.

Lehmann, Hirschfeld und Hinnerk

Lehmann ist ein Satiriker. Der Satiriker trachtet, den Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit aufzudecken und dadurch zu bessern und zu bekehren. Jon Lehmanns Scharfblick ist es nicht entgangen, daß etwas im Staate Rußlands fauler ist, als es sein sollte. Die Beamten, vom obersten bis zum untersten, sind käuflich, und der Zar, gleichviel welcher, wird von allen zusammen betrogen. Im Anfang scheint es, als habe Lehmann das nicht länger mitansehen können. Er versucht, den armen Mann aufzuklären, und läßt zu diesem Zweck einen deutschen Schiffsbaumeister hinter einer Tapetentür hervorstürzen und die entsprechenden Reden halten. Aber so schauerlich ist die Verderbtheit dieses einstmals heiligen Rußlands, daß die wahren Aussagen unsers Landsmanns von den Tschinowniks ohne weiteres lügnerisch genannt werden. So ungefestigt ist das Rückgrat selbst dieses teutschen Ritters, daß er sich in dem Augenblick, wo eine Wiederholung jener Aussagen Erfolg haben würde, durch die Reize einer russischen Phryne mundtot machen läßt. So unzulänglich ist schließlich die menschliche Natur auch auf den Gipfeln des Lebens, daß nicht nur ein englischer Prinz, sondern sogar der Zar, jeder im Interesse seines Staates, vor dieser Korruption anderthalb bis zwei Augen zudrücken. Man merkt: Lehmann geht aufs Ganze. Wir stehen vor einem Abgrund von Verworfenheit, in den unser Satiriker Kleine und Große, Männer und Frauen, Briten, Slaven und Germanen, ohne Unterschied des Alters und der Konfession, mit wuchtiger Faust hinabgeschleudert hat. Tat twam asi! schallt es herauf, und der Menschheit ganzer Jammer wäre imstande, mich anzufassen, wenn Lehmann über eine noch größere Anzahl dichterischer Eigenschaften verfügte als über diese beiden: eine profunde Einsicht in den Lauf der Welt und eine ausgiebige Kenntnis von Goethes ‚Mitschuldigen' und Gogols ‚Revisor'. Keine von beiden Komödien hat bei uns jemals den verdienten Erfolg gehabt. Lehmann hat sie im Schweiße seines Angesichts ineinandergedichtet, und es wäre nicht schön vom Schicksal, solchen Eifer unbelohnt zu lassen. Es fehlt ja nichts. „Was auf dem Theater als wahr wirken soll, darf nicht wahr sein." Die Handlung dieses ‚Ungeheuers' ist von A bis Z unmöglich, hat also alle Aussicht, von A bis Z geglaubt zu werden. Die sogenannten Charaktere sind leblos genug, um sich für das Publikum lebendig anzusehen. Die Satire ist so faustdick aufgeschmiert, daß sie der gröbste Gaumen schmecken muß. Die Dekoration des zweiten Aktes ist aus dem Atelier von Hugo Baruch. Den ewigen Zaren Alexander spielt unser Rudolf Christians. Es

ehlt wirklich nichts. Das Neue Theater wird nun leider erst ein paar Wochen später Operettenbühne werden.

Hirschfeld ist, in seinen neuen drei Einaktern, beileibe kein Satiriker. ‚Die Getreuen' lachen nicht: sie flennen. ‚Das tote Leben' behauptet, daß ein betrunkener Lokomotivführer fähig ist, einen begabten Künstler um sein Allerliebstes, seine Frau und seinen Jungen, und dadurch um den Verstand zu bringen. Wer wollte zweifeln, daß die Behauptung richtig und dieser Tatbestand für den Betroffenen tief betrüblich ist! Uns selber ist nicht viel weniger trauervoll zu Mute. Da ist ein Dichter, der vor zwölf Jahren mancherlei versprach. Heute ist er ein früher Dreißiger und als Dramatiker wohl keinem eine Hoffnung mehr. Jeder neue Schritt ist nur ein neuer Rückschritt. Die Gedanken werden immer pueriler, und die Gestaltungskraft scheint ganz erloschen. Georg Hirschfeld kann seinen Irren allenfalls durch den Zug, der ihn irrsinnig gemacht hat, aber sonst durch keinen Zug von andern Irren unterscheiden. Alle Irren pflegen ohne Zusammenhang und ohne Sinn zu reden: der alte Naturalistenzögling hat sich hier haarscharf an die gemeinste Wirklichkeit gehalten. Noch schärfer freilich, und doch bei weitem nicht genügend scharf, im zweiten Stück. Man vergleiche diese ‚Aufrechte' mit Hirschfelds ‚Zu Hause', und man sieht, wie er zurückgegangen ist. Jene erste Familienkatastrophe war in Voraussetzung und Folgerung unerbittlich wahr und hatte keinen andern Fehler, als daß Haus Doergens uns nicht im geringsten interessierte. Diese zweite Familienkatastrophe hat den Fehler beibehalten und alle Vorzüge verloren. Was ist uns Anna Messow, daß wir um sie soll'n weinen? Sie zerbröckelt, wo man sie auch anpackt. Entweder — oder. Entweder war sie stark genug, sich nach der fürchterlichen Jugend bei dem Zuchthäusler von Vater und dem Zuhälter von Verführer kraft ihres reinen Wesens doch noch einen ordentlichen Mann zu finden: dann kann die Rückkehr dieser Messow und Labitzky, gegen die Bräutigam und Polizei zur Not ein Mittel wüßten, sie nicht auf der Stelle aus dem Leben treiben. Oder aber dieser Schluß ist unanfechtbar: dann ist die Vorgeschichte hintertreppenhaft erfabelt. Was hier der plötzliche Doppelselbstmord der Schwestern Messow ist, das ist in Nummer Eins der plötzliche Tod des irren Malers. Es liegt System in diesen mortibus ex machina: das notgedrungene System des ausgegebenen Dramatikers, der heute für das Theater schreibt, weil er gestern für das Theater geschrieben hat und noch immer urteilslose Direktoren vor diesem Argument kapitulieren sieht; der darauflosdichtet, ohne vom Geist getrieben zu sein, und bei der Wahl zwischen zwei oder drei gleich unorganischen Ausgängen sich für den Tod entscheidet als für

diejenige Form des Aktſchluſſes, mit der am eheſten eine Art von Stimmung zu erzielen iſt. In Nummer Drei iſt der Tod glaubhafter. Da wird uns am Ende nur ‚Gewißheit', nachdem wir von Anfang an vermutet hatten, daß der Nordpolforſcher Hedengren nicht wiederkommen wird. Seine Frau bleibt ihm, aller Anfechtung zum Trotz, über den Tod hinaus getreu. Dadurch wird ſie noch langweiliger und blutloſer, als ſie ohnehin ſchon iſt. Nicht einmal die Sorma, im Kleinen Theater, kann ſie uns näher bringen. Das iſt vielleicht die vernichtendſte Kritik für den Hirſchfeld, deſſen Guſtav Jordan und deſſen Gaſtwirt Klimſch ich noch nach ſo langer Zeit leibhaftig vor mir ſehe: daß diesmal von fünfzehn Figuren nicht eine auch nur für die Dauer des Theaterabends greifbar lebendig geworden iſt.

Hinnerk iſt mehr als ein Satiriker, nämlich ein Humoriſt. Er zürnt nicht und erzieht nicht: er verſteht und verzeiht. Frau Lina Hartmut iſt eine gute Gabe Gottes, der mit Moral nicht beizukommen iſt. Liebe iſt ihr Inbegriff, auf das andere pfeift ſie. Die Zimmerherren des Baumeiſters Hartmut wiſſen ein vergnügtes Lied davon zu ſingen. Wer bei ihm miſtet, kriegt auch die Frau. Bei einem von den Studenten kommts ſchließlich heraus. Hartmut findet ſich ab. Es iſt eine närriſche Welt: die lieben, werden betrogen, und die betrügen, werden geliebt. Er muß ſich abfinden; denn ohne dieſe Frau — es möchte kein Hund ſo länger leben . . .

Zu dieſem Ziel führt ein Weg, der nicht eben abwechſlungsreich iſt, aber über den ein friſcher Wind bläſt. Mit andern Worten: hier iſt es der Ton, der die Muſik macht, nicht die Technik. Dieſe drei Akte könnten viel amüſanter ausgenutzt und ausgefüllt werden; jeder kleine Pariſer würde das treffen. Der Dialog könnte von Pointen praſſeln und von Eſprit blitzen; kein Blumenthal würde das verfehlen. Otto Hinnerk neigt mehr zum Witz als zu Witzen, mehr zum Humor als zum Bonmot. Der Witz beruht auf der urdrolligen Gruppierung der betrügenden und liebenden Perſonen, die dramatiſcher zueinander ſtehen als aufeinander losgehen. Die einzelne Situation wirkt ſtärker als die Verſchiebung der Situationen, die ſich nie ohne das knarrende Geräuſch des ganzen Räderwerks vollzieht. Der Humor beruht auf des Dichters amoraliſcher Lebensauffaſſung. Die Phyſiognomie dieſer Komödie wird von dem Lächeln eines Philoſophen heiter überglänzt. Er erwartet das Heil von einer Menſchheit, die nichts mehr wiſſen will als ihre Triebe. Lina iſt ein Bote derer, welche kommen werden. Sie hat den unbegrenzteſten Mut zu ſich ſelbſt, und wenn unſre Liebe zu dieſem innerlich tiefehrlichen Menſchenkind nicht Liebe auf den erſten Blick wäre, ſo würde uns die Frau gewinnen, die ſich endlich ſelbſt vor ihrem

Mann des Ehebruchs bezichtigt, trotzdem das Spiel noch lange nicht verloren iſt. Es iſt nur ein burlesker Kontraſt, wenn zum Schluß, nach all den Jünglingen, ein Mummelgreis das Zimmer mietet. Es ſoll keine Einkehr und Umkehr bedeuten. Dieſe Lina darf und muß von uns ein ſchrankenloſes Zutrauen auch zu ihrer künftigen Liebestätigkeit verlangen. Es iſt ihre Rechtfertigung, daß ſie nicht anders konnte. Könnte ſie doch anders, dann wäre ſie entwertet.

In der runden, blanken und blitzſchnellen Aufführung des Leſſingtheaters, in der nur der letzte ſtudentiſche Liebhaber nicht Saft und nicht Breite genug hat, iſt Lina Hartmut Elſe Lehmann. „Je lebhafter und feiner ein ſinnliches Vergnügen iſt, deſto weniger läßt es ſich mit Worten beſchreiben; man kann nicht wohl anders als in allgemeine Lobſprüche, in unbeſtimmte Ausrufungen, in kreiſchende Bewunderung damit verfallen, und dieſe ſind ebenſo ununterrichtend für den Liebhaber als ekelhaft für den Virtuoſen, den man zu ehren vermeinet.“ Alſo ſpricht reſigniert ſelbſt Leſſing. Ich möchte der Lehmann nicht gern ekelhaft werden und verſtumme.

Als ſie eine Reiſe machte/von Friedrich-Freksa

Du gingſt und ließeſt mich in tiefer Leere!
Noch ſchwankt mir alles wie im tollen Traum.
Ins Dunkel drängt mich meine eigene Schwere,
und hilflos bin ich ohne Zucht und Zaum.
Erinnerung tropft mit jeder neuen Stunde
mir neues Gift in meine offene Wunde.

Närriſches Herz! Uns trennt ein einziger Tag,
uns trennen wenige raſch durcheilte Meilen,
ſo daß es dem Verſtändigen ſcheinen mag:
Ein klares Denken muß die Seele heilen!
Doch Sehnſucht hat ſo ſonderliche Gründe,
daß ſie der Herrgott ſelber nicht verſtünde!

Du hatteſt rote Blumen mir gegeben!
Am heutigen Tage waren ſie verdorrt!
Verdorrt mit ihnen war die Kraft zu leben,
in Siechtum ſchlepp' ich meine Tage fort!
Mach Du, daß dieſes Daſeins Dürre ende:
Ich lege meinen Geiſt in Deine Hände.

Französische Komödie/ von Alfred Polgar

Französische Autoren brachten die stärksten Theatererfolge der bisherigen wiener Saison. ‚Haben Sie nichts zu verzollen?', die wilde Posse von Hennequin und Veber (im Theater in der Josefstadt); ‚Fräulein Josette — meine Frau!', ein Lustspiel von Gavault und Charvey, dessen übermütige Züge sentimental verschleiert sind (im Deutschen Volkstheater); und: ‚Vers l'amour' (der deutsche Verlegenheitstitel ist: Die Jagd nach der Liebe), eine fünfaktige Komödie von Léon Gandillot, deren rosenrote Lustigkeit allmählich zu trübsten Abend-Gefühlen verdämmert. Gandillot wird im Lustspieltheater gespielt. Ein Theater, das mitten in der Buden-Allee des Praters steht, mitten im Ringelspiel-Gerassel und in der Harangue unermüdlicher Ausrufer. Drehorgel-Musik brandet frech um seine dünnen Mauern, zwängt sich sogar gelegentlich durch und überdröhnt die feierlichsten literarischen Absichten der Szene. Mais — ça n'empêche pas le sentiment.

Worin liegt der Zauber des pariserischen Schwanks? Vor allem: Es ist Rausch der Bewegung in ihm. Eine hemmungslose Lust an der Drehung um die eigene Achse. Die paar Charakter- und Tatsachenelemente der Komödie tanzen gleichsam, bis zur Erschöpfung, zur Atemlosigkeit, zum Nichtmehr-Weiter-Können. Auch noch den dritten Akt hindurch (germanischer Possenwitz braucht den dritten Akt ausschließlich zum Verschnaufen). Die Heiterkeit des pariserischen Schwanks fließt nicht in sanfter Wellenlinie auf und ab, sondern steigt in einer stets höher getriebenen chromatischen Skala — reißt sie noch immer nicht? — zu absurden Gipfelpunkten. Der Zuhörer, sofern er nur als ein Gutwillig-Beweglicher ins Theater kam, gibt den Widerstand bald auf, fügt sich, schließt sich an. Denn es ist etwas Gebieterisches, Willensstarkes im Humor dieser französischen Vaudevilles und Schwänke. Er hat nicht jenes Bettelnde deutscher Possenkomik, das dem Hörer ein Lächeln oder Lachen hündisch abwinselt. Er befiehlt; und es bedarf schon eines wahrhaftigen Trotzes der schlechten Laune, um nicht zu gehorchen. Er wagt das Gewagteste und darf es, weil er mit ihm zu spielen weiß. Das Jonglieren mit geschliffenen Messern ist vielleicht nicht schwerer, aber wirksamer als das mit Holzkugeln. Weil es den Reiz einer Geschicklichkeit nur erhöht, wenn man sie an gefährlichem Material sich üben sieht. Immer aber liegt der Akzent auf dem Wort: Spielen. Immer kommt es dem französischen Schwank eben aufs Jonglieren an, auf die Geschicklichkeit und auf das Presto, nicht darauf, wirklich die Schärfe der geschliffenen Messer als solche auszunutzen. Beim sexuellen Witz also auf den Witz, nicht auf das Sexuelle. Witz, am Sexuellen geübt, nicht: das Sexuelle anstatt des Witzes, worauf die gelegentliche Freiheit deutscher Possenautoren meistens hinausläuft.

Und ein wahrhaft Geniales ist die Mathematik des pariserischen Schwanks. Hier steckt vielleicht der wesentlichste ästhetische Reiz des Genres: in diesem

Durchtränktsein aller Unwahrscheinlichkeit von einer spezifischen Logik. In diesem Rausch-Rhythmus. In der klugen baulichen Konstruktion des scheinbar zufällig auf- und übereinander Gestülpten. In der Existenz eines strengen, nach allen Richtungen hin waltenden Gesetzes der komischen Entwicklung im Chaos der komischen Voraussetzungen. In dem üppigen Aufschwellen und Blühen grotesker Keime. In der organischen Folgerichtigkeit des Unsinns also. Man merkt in allen guten Mustern der ganzen Art deutlich zwei Talente am Werk: ein Phantasie-Talent des Erfindens und ein intellektuelles Talent des Entdeckens. Vielleicht ist es danach kein Zufall, daß sich gerade zum Schwänkedichten so gern zwei Autoren zusammensetzen. Erfindung: ein paar abenteuerlich-drollige Motive; Entdeckung (und es kommt eben darauf an, daß hier entdeckt und nicht erfunden werde): alle in diesen Motiven schlummernde Möglichkeit, alle Achsen, um die man sie drehen, alle Höhepunkte, zu denen man sie steigern, alle Variationen und Verschlingungen, zu denen man sie mischen kann. Der Zuhörer merkt bald, mit den Nerven mehr als mit dem Verstand, solche in der Posse schaffende, rührige Entdeckerbegabung und gewinnt daraus für sich das Gefühl einer eigentümlich-amüsanten Spannung; die, das ist ihr Besonderes, gar nicht auf das Stoffliche der Komödie gerichtet ist, sondern darauf, wie mit diesem Stofflichen noch hantiert werden wird! Mit andern Worten: am Schicksal der Menschen in der Posse nimmt keine Seele Anteil, sondern aller Anteil gilt der Linie, der grotesken Kurve dieser Schicksale. Und jene Kurven eben wissen die französischen Schwankdichter mit einer wahrhaft künstlerischen Freiheit zu entwerfen, ineinander zu knüpfen, zu einem überwältigend komischen Hyperornament zu verschnörkeln. Vielleicht liegt ja darin das Befreiende alles wirklichen Humors: daß er unsre Aufmerksamkeit vom seelischen Inhalt menschlicher Beziehungen und Angelegenheiten ganz ab- und der skurrilen Geometrie dieser Angelegenheiten zuzuwenden weiß. In diesem Sinn können Schmerz und Tod noch humoristische Affären sein — wie sie's ja zum Beispiel des öftern bei Wilhelm Busch sind.

‚Fräulein Josette — meine Frau' ist ein sehr niedliches, witziges und angenehmes Lustspiel. Gelegentlich, und gar nicht zu seinem Schaden, fällt es in einen gelinden Possenton; manchmal aber wird es ganz deutsch-gefühlvoll, innig, macht veilchenblaue Augen. Dieses Lustspiel stellt eine wohlgelungene Mischung von übermütigem und behaglichem Spaß dar; wo es ‚pikant' wird, hat es immer einen naiven oder leicht-jovialen Zug, vor dem die scharfen Gerüche des Genres sich augenblicks verflüchtigen. Paris, ein wenig verdünnt durch Gutmütigkeit und Gemütlichkeit, aber ohne jeden Tropfen Budapest.

Vers l'amour. Ein anmutiges Theaterstück, das mit leichten, manchmal recht gelassenen Schritten, rund um die Liebe wandelt. Eben noch in sonnigen, heitern Zonen, ist es unversehens im Tal der Tränen. Dort liegt, in abendlicher Melancholie, ein Teich; und der Held, heiser, mit irren

Blicken, unrasiert, stummer Seufzer voll, starrt in den Teich und fragt den Wächter: „Ist er tief?“ . . . „Am Rande nicht, mein Herr, aber in der Mitte ist er sehr tief!“ Das hatte Jacques Martel vergessen: on ne badine pas avec l'amour. Zum Zeitvertreib war ihm die kleine Blanche ganz recht; sie reizte seinen erotischen Appetit, und er speiste sie mit Behagen. Eines Tages war er satt — da schob er das liebe Mädchen bei Seite. Sie gab ihm (es war eben bei jenem Teich, am Rande jenes Teiches, und noch durchaus nicht Abend, sondern üppige Sonne ringsherum) sie gab ihm ihr Fahrrad zu halten, wandte sich abseits und schluchzte ein bischen. Und dann tröstete sie sich (oder beruhigte sich wenigstens) mit einem reichen alten edlen Freund, der sie heiratete, und lebte in funkelndem Wohlstand, zog jede Viertelstunde eine andre Toilette an, und von ihrem kleinen Haupt wippten riesenhafte Hüte. Da fühlte Jacques mit einem Mal den Appetit von neuem erwachen, und siehe: es war kein Appetit, sondern Hunger, und er wurde zum quälenden Heißhunger. Aber Blanche entglitt ihm, sachte, unmerklich, immer mehr. Aus der Liebe ins bloße Liebhaben und von dort in die Freundschaft, in die schwesterliche Freundschaft, in der es schon kalt herüberweht aus dem Nachbarreich der Gleichgiltigkeit. Deshalb steht Jacques im fünften Akt am Ufer, finster, unrasiert, sein inneres Desordre gleichsam nach außen gewendet. Der Parkwächter aber zieht die Mütze und grüßt das Elend des fremden Herrn. „Ich könnte auch was von der Liebe erzählen!“ denkt er schwermütig. Leider erzählt ers dann auch. — Mögen deutsche Autoren ein Beispiel daran nehmen, mit welchem Geschmack sich diese zarte, gar nicht tiefsinnige, bestenfalls sinnige Komödie im Sentimentalen benimmt. Die Sentimentalität ist immer da, aber doch nur wie ein Hauch, den ein frischeres Wort, eine lebhaftere Gebärde augenblicklich verjagt. Sie bleibt immer im luftförmigen Zustand, immer leichtbeweglich, wird nie schwer-materiell und starr. Eine Schwäche dieses sanften, stillen Theaterstücks ist seine Psychologie. Die fünf Akte sind fünf Stimmungen, fünf Zustände, Entwicklungsstadien der Beziehung Jacques-Blanche. Die Entwicklung selbst fehlt, die psychologische Zeichnung besteht fast nur aus beiläufigen Hilfslinien, um glatt und rasch aus dem einen Stadium das andre zu entwickeln. Es sind Momentaufnahmen vom Weg eines erotischen Schicksals. So ist es jetzt! sagt der Dichter. Aber es fehlte ihm die Kraft, zu sagen: so mußte es werden! Ein Mangel, aus dem die Komödie allerdings ihren besondersten Reiz gewinnt. Denn das Fehlen einer zwingenden Motivierung im Verlauf des Schicksalsweges, dabei aber das Vorhandensein zwingender Stimmungen auf diesem Wege — das gibt als Resultante eine weiche Linie des unmerklichen Geschehens, eine zugleich kühne und sanfte Kurve vom Heiteren zum Traurigen, an deren Ende Held wie Zuschauer gleichermaßen spüren: Wie wunderlich! In kurzem: der aparte Einfall dieser Komödie ist es, daß sie, obzwar zum Unentrinnbar-Tragischen führend, keinerlei Sturz gibt, sondern: einen Spaziergang. Einen Spaziergang in den Abgrund, einen Spazierſturz sozusagen.

Das Deutsche Volkstheater hat für Rollen, wie die Josette, eine vorzügliche Darstellerin. Fräulein Paula Müller, ganz zierlich, leicht, glitzernd, mit behutsamer Flinkheit, wie auf Zehenspitzen. Ihr Partner ist Herr Kutschera. Seine solide breitschulterige Art paßt wohl nicht ganz zum pariser Viveur. Aber dafür hat sein männlich-freies Betragen und Sprechen etwas direkt Reinigendes für Rollen, die leicht ins Derb-Possenhafte entgleiten, benimmt ihnen auch jeden Schimmer von Ordinärheit. Die Liebesszenen spielt er mit Wärme und Delikatesse und wirkt im Komischen so vortrefflich dadurch, daß er ganz und gar kein Komiker ist. Die Laune der Situation wird restlos frei, weil sie mit keiner humoristischen, absichtlichen Eigen-Laune des Spielers in Konkurrenz zu treten hat.

An den Jarno-Bühnen wirkt Fräulein Hofteufel. Sie spielt die Blanche (im Gandillotschen Stück) in der ihr eigenen, anmutigen, leisen, schmiegsamen, leichttönenden Weise. Alles Klein-Mädchenhafte, das Schnippische sowohl wie das Sanft-Hingebende, trifft sie vorzüglich. Sie ist derzeit die weitaus begabteste Naive der wiener Bühne. Das Burgtheater hat von ihrer Existenz natürlich nichts gemerkt. In ‚Haben Sie nichts zu verzollen' fällt wieder Herr Pallenberg angenehmst auf. Ein vortrefflicher Komiker, der ganz im Grotesken seine Wirkung sucht (sie mit absoluter Sicherheit auch findet), aber bei allem übertriebenen und drastischen Verzeichnen die psychische Formel einer Figur klar auszuprägen weiß. In aller satirischen Modulation bleibt scharf und deutlich das Thema des dargestellten Menschen erkennbar. Ein ‚Ueber-Charakteristiker' sozusagen ist Herr Pallenberg. Bei Hennequin tut auch Maran mit. Zum Allerbesten der Sache, versteht sich. Man hat immer neue Freude an seinem ganz ruhigen und doch so essentiellscharfen Witz, an seiner Fähigkeit, Pointen zu blicken, an seiner originellen Art, mit Frohsinn und herzlicher Innigkeit gemein zu sein, und ganz besonders an seiner Kunst, die lächerlichen Geheimnisse einer duckmäuserischen geilen Natur in einer einzigen überraschenden Grimasse förmlich aufplatzen zu lassen.

Hebbel-Premiere/ von Leonhard Adelt

Am 9. Januar 1847 vollendete Hebbel die einaktige Tragikomödie ‚Ein Trauerspiel in Sizilien', am 24. Oktober desselben Jahres das dreiaktige Schauspiel ‚Julia'. Sechs Jahrzehnte später führt Baron von Berger die beiden Dramen im Deutschen Schauspielhause zu Hamburg auf: das sizilianische Trauerspiel als Uraufführung, ‚Julia' als erste öffentliche Vorstellung. Sechs Jahrzehnte hat es gedauert, bis ein dritter Theaterleiter die Verfehlungen der Feigheit und der Feindseligkeit wettgemacht hat. Es sei daran erinnert, daß die ‚Julia' gleich nach ihrer Fertigstellung von der Intendanz des berliner Hoftheaters abgelehnt, nach

Achtundvierzig wieder eingefordert, aber niemals aufgeführt, und daß sie von Holbein für die Burg angenommen, von seinem Nachfolger Laube ostentativ an den Dichter zurückgegeben wurde. In Berlin begründete man die Ablehnung mit politischen Bedenken, da sich das Drama von den herkömmlichen Ansichten und gewöhnlichen Formen entferne, in Wien bezweifelte Herr Laube, in dessen Köcher giftigere Pfeile staken, den ästhetischen und moralischen Wert des Stückes. Hebbel parierte mit einem Ausfall, dessen Paradoxie ins Herz der dramatischen Dinge trifft: er behauptet, daß kein Drama möglich ist, das nicht in allen seinen Stadien unvernünftig oder unsittlich wäre. Vernunft und Sittlichkeit können nur in der Totalität zum Ausdruck kommen, als das Resultat der Korrektur, die den handelnden Charakteren durch die Verkettung ihrer Schicksale zuteil wird.

Herr von Küstner in Berlin und Herr Doktor Laube in Wien hatten, jeder in seiner Art, recht: ‚Julia' entfernt sich von den gewöhnlichen Formen und herkömmlichen Ansichten, und ihr ästhetischer und moralischer Wert deckt sich weder mit den dramatischen Wertungen im allgemeinen, noch mit den Praktiken des Theaterschriftstellers Laube im besondern. Hebbel aber hat mit seiner Antwort die dramatische Abstraktion formuliert, die sich notwendig aus seiner sittlichen Weltanschauung herleitet. Seine Welt strebt aus dem Unsittlichen zum Sittlichen, aus dem Unvollkommenen zur Vollkommenheit. Sittlichkeit und Vollkommenheit sind in das Ideal gestellt, als in die Zentralsonne, die leuchtet, wärmt und Leben schafft. Das Leben kreist um sie in gebundener Bahn, Abweichung ist Untergang. Tragische Persönlichkeit ist, wer aus der göttlichen Ordnung ausbiegt, um ihren Kreislauf abzuschneiden oder sich ins Ungemessene zu verlieren. Theoretisch denkbar ist noch ein zweiter Fall: der Mensch stürzt sich in das vollkommene Ethos, das ihn verzehrt. Diesen Fall hat Hebbel in der ‚Julia' als Realität gesetzt, wo er sich als Selbstmord aus Sittlichkeit, als moralische Korrektur der Welt am eigenen Ich darstellt. Alle strittigen Werte und Unwerte seines Dramas begreifen sich aus dem Abstand zwischen theoretischer Möglichkeit und dichterischer Verwirklichung, deren Identität von einem ungeheuern Wollen mehr vorgetäuscht als erreicht wurde. Die Tragödie überbrückt ihre Gegensätzlichkeit mit der Messerschneide des Extrems; wer rein ist wie Hebbel, geht unbeirrten Fußes über sie in den Himmel der Kunst ein.

Die handelnden Charaktere in der ‚Julia' sind Ausgestoßene der menschlichen Gemeinschaft — Julia und Antonio durch die Schuld ihrer Väter, die sich fanatisch der Einsicht weigern, daß nichts (in Personen und Verhältnissen) wiederkehrt; Graf Bertram durch die Schuld der Selbstvergeudung. Zu spät wird in ihm die Erkenntnis groß, daß es in Zeiten, die keine Taten hat, Tat genug ist, sich bereit zu halten. Der Frevler an sich selbst hat keinen moralischen Wert mehr in die Schanze zu schlagen außer seinem Leben, über das die Verfügung nicht ihm, sondern der göttlichen Ordnung zusteht. Bertrams Tod aus freiem Willen rettet Antonio und Julia, rettet zwei Gesunde und die Zukunft ihres Schoßes dem Leben. So wird hier

einer aus Sittlichkeit unsittlich, und umgekehrt: Tragik wird Versöhnung, Selbstmord wird Sittlichkeit.

So restlos das tragische Problem der ‚Julia' aufgegangen scheint, so wundervoll das Drama in seiner Diktion ist, so wenig darf nach den Eindrücken der Bergerschen Aufführung verschwiegen werden, daß die handelnden Charaktere letzten Grundes stets mehr als Exempel denn als lebendige Menschen wirken werden. Am überzeugendsten — wennschon eben deshalb verletzend — ist die Gestalt von Julias Vater, weil sie allein nicht aus der Abstraktion, sondern aus der Leidenschaft eines menschlichen Extrems gesteigert ist. Aus ihr schlug denn auch Alex Otto den schauspielerischen Gewinn des Abends. Der zweite Akt, in dem Julias Vater das Idol seiner Tochter einsargt und die Heimkehrende verleugnet, ist effektvoll im Sinne des Theaters. Baron Berger hüllte — mit der Simplizität, die Roller uns gelehrt hat — die Szene in einen Trauermantel, als dessen Wesenheit der Sarg sich langsam aus dem Dunkel löste.

Das ‚Trauerspiel in Sizilien' mutete an diesem Premierenabend — ungeachtet ästhetischer Bedenken — lebensvoller an. Zum wenigsten sind die beiden Mörder, der gewissenlose, witzige Zyniker und der feige, unselbständige Dummkopf, mit einer höhnischen Kraft der Menschengestaltung exponiert, die im Bunde mit der Brutalität des Vorganges ihre Wirkung auf das Publikum nicht verfehlte. Allerdings steht gegen die beiden wieder das bürgermeisterliche Abstraktum des extremen Kapitalismus, das gewiß als Beweis dichterischer Voraussicht — um nicht zu sagen: dichterischen Hellsehens — erstaunlich ist. Aber die Einführung ist zu kurz, die Gelegenheit zu wenig angebracht, als daß wir seine Reflexionen für künstlerische Notwendigkeit erachten könnten.

Die einaktige Tragikomödie ist mit der dreiaktigen Tragödie nach Art und Schicksal eng verknüpft. Die Idee zu beiden fällt in Hebbels italischen Aufenthalt. Beide variieren das Motiv des unbarmherzigen Vaters und der flüchtigen Tochter und experimentieren dabei mit den Grundbegriffen des Dramatischen. In ‚Julia' findet Hebbel ihnen einen neuen Ausweg, im sizilianischen Trauerspiel schlägt er mit betonter Absicht eine Dissonanz an. Die Entgleisung aus dem Tragischen ist Wesen der Tragikomödie, die sich nach Hebbel überall ergibt, wo ein tragisches Geschick in untragischer Form auftritt, wo auf der einen Seite wohl der kämpfende und untergehende Mensch, auf der andern jedoch nicht die berechtigte sittliche Macht, sondern ein Sumpf von faulen Verhältnissen vorhanden ist. Auch hier erweist sich Hebbel als der große Ahner und Vorausnehmer, der über ein halbes Jahrhundert hinweg in eine naturalistische Zukunft setzt. Und sie zugleich schon ad absurdum führt: dank der Unreinheit der Gattung empfinden wir die sittliche Korrektur der handelnden Charaktere nicht so sehr als dramatische Konsequenz wie als Ausfluß des Dichterwillens. Wir müssen uns genug sein lassen: dieser minimale Spiegel Hebbelscher Ideenwelt hat einen Sprung. Der Dichter hat darum gewußt, aber er hat ihn nicht gewollt. Der Fehler lag im Material.

Kasperletheater

Faust und Pospischil/ von Homunculus

Das Studierzimmer der Frau Maria Pospischil. Die Heroine hat ihren dritten Faust-Kommentar-Abend absolviert und sitzt nun am Schreibtisch, in die Fibel vertieft. Sie lernt das große Alphabet auswendig. Zur Unterstützung ihres Gedächtnisses memoriert sie zu jedem Buchstaben einen Merkvers. A: Der Affe gar possierlich ist, zumal wenn er vom Apfel frißt. B: Der Bär ist ein gefährlich Tier, Bubonen sind kein Zahngeschwür. Links an der Wand lehnt eine Rechenmaschine, rechts auf einer Etagere Meyers Konservationslexikon. Der ganze Raum ist in einen wohligen Hirndämmerschein getaucht.

Faust (tritt ein und verbeugt sich gentlemanlike. Er trägt ein Mäntelchen von starrer Seide und eine Hahnenfeder auf dem Hut. Er ist seltsam dünn und breit; er erstreckt sich sozusagen nur in zwei Dimensionen, wie ein Gemälde. Sich vorstellend): Mein Name ist Heinrich Faust.

Pospischil: Ich bin außerordentlich erfreut. Bitte, setzen Sie sich, mein lieber Held.

Faust (setzt sich): Ich danke.

Pospischil: Sie sehen merkwürdig aus. Es fehlt Ihnen eine Dimension.

Faust: Sie haben mich so platt geredet, gnädige Frau.

Pospischil (indigniert): Es nimmt mich nicht Wunder, daß Sie die Schuld für Ihr schlechtes Aussehen mir zuschieben. Nach dem, was Sie mit dem armen Gretchen aufgeführt haben, traue ich Ihnen jede Gewissenlosigkeit zu.

Faust: Verzeihung, meine Gnädige. Ich komme soeben aus dem zweiten Teil, in dem ich mich, mit Ihnen zu reden, „zu dem Idealismus, der sich in mir dauernd geltend gemacht hat, bekehrt habe". Die Folgen jenes, sagen wir: Abenteuers mit Gretchen im ersten Teil habe ich längst verwunden.

Pospischil (erfreut): Das ist mir angenehm, zu hören. Und ich hoffe, daß Sie sich auch von Ihrem Gefährten endgültig emanzipieren werden. Ich habe Ihnen immer gesagt, daß „die Bestrebungen des Mephistopheles niederträchtig, im Grunde zwecklos und nichtig sind". Trotzdem tragen Sie „das Kleid, das unser Altmeister Goethe in seiner an poetischer Kraft reichen Dichtung von den Kobolden der deutschen Sage entlehnt und dem Mephistopheles angetan hat, dessen Vorbild wir bekanntlich schon bei den Indern als Gott der Dunkelheit, im Gegensatz zum Gotte des Lichts, kennen gelernt haben, und der sich dann über die Geschichte der Parsen und Semiten schließlich im christlichen Glauben zum ethischen Wert des Bösen, im Gegensatz zum Guten, entwickelt hat".

Faust: Ich bitte Sie, gnädige Frau, mir deswegen kein unedles Motiv zu unterschieben. Das ist eine reine Geschmacksfrage. Ich will mit dieser

Kleidung mit nichten auf die Sinnlichkeit der Frauen wirken. Seit ich jenen vergiftenden Fluch auf alle realen und idealen Freuden der sinnlichen Welt geschleudert habe, habe ich kein Weib mehr berührt.

Pospischil (verschämt): O, mein lieber Held! (Plötzlich mit tragischer Gebärde) Und Helena? Haben Sie nicht vielleicht etwa gegen den Willen unsers Altmeisters Goethe noch einen dritten Teil der Dichtung in der realen, sinnlichen Welt erlebt? Wir haben zwar keine Kunde davon, aber es scheint mir nicht unmöglich . . .

Faust (traurig): Nein, gnädige Frau. Helena war sozusagen nur ein Schemen. In ihrer Figur hat sich, mit Ihnen zu reden, „unser Altmeister Goethe bekanntlich das Symbol des Griechentums gedacht". Ich habe dies schon im zweiten Teil erkannt und habe es aufgegeben, Ideale verwirklichen zu wollen, da die Menschen, mit Ihnen zu reden, „bekanntlich, so lange sie auf Erden leben, das Ideal nie erreichen können". Früher, gnädige Frau, ja, da dachte ich: wenn wir zum Guten ‚dieser' Welt gelangen, ‚dann' ist das Bessere Trug und Wahn. Nach meinem Hinscheiden aber sah ich ein, daß das Gute ‚dieser' Welt Trug und Wahn ist, und daß die zeitbestimmende Partikel ‚dann' keinen Gegensatz zum Pronomen ‚dieser' bildet, so daß ich um das Bessere einfach betrogen wurde (mit tragischer Gebärde aufstehend, mehr brüllend als sprechend), von Ihnen betrogen wurde, gnädige Frau, weil Sie nichts von Grammatik und nichts von Goethe und nichts von einer richtigen Betonung verstehen. (Er lodert in seinem höchsten Zorn zu einer ungeheuern Flamme empor, durchbrennt die Zimmerdecke und entschwebt ins Freie, wo ihn Mephistopheles erwartet. Durch das Loch in der Zimmerdecke tönt es schrecklich mit Donnerstimme an die Ohren der Frau Pospischil: Du gleichst dem Geist, den Du begreifst, mit Betonung des Wortes ‚begreifst')

Pospischil (in Ohnmacht fallend): Frau Nachbarin, Euer Fläschchen kölnisch Wasser, wenn ich bitten darf!

Rundschau

Londoner Saisonschmerzen

Mit mancher Hoffnung war man in diese Saison getreten, schon manche liegt zerstört am Boden, und fast scheint es, als wollte dieses Jahres Ende uns die eine Burg noch rauben, in der, soweit es hier eben möglich war, die Kunst ihren Sitz hatte. Wie eifrig waren nicht so manche schöne literarische Pläne von Meistermatineen enthüllt worden, die in die Mode gekommen zu sein schienen, seit Bedrenne und Barker sie im Court Theatre mit eiserner Ausdauer dem Publikum aufgezwungen hatten. Aber bisher ist wenig, herzlich wenig von all dem Versprochenen gehalten worden. Nur Herr Otho Stuart, der das Court Theatre nicht gerade im gleichen Geist wie früher führt, nur er scheint in einem Arrangement mit Sir Henry Irvings

zweitem Sohne, Laurence Irving, eine Art Matineepolitik zu betreiben. Von den in Aussicht gestellten ‚Kammerspielhäusern' verlautet nur soeben etwas in dem Aufruf der Stage Society zu ihrer Generalversammlung, in der die Frage erörtert werden soll, ob es geraten erscheint, ein solches Theater für die Gesellschaft zu errichten. Das Komitee, dem der eifrige Mr. Whelen, ein Bewunderer Reinhardts, angehört, hofft, daß der Entschluß gefaßt werden wird, baldigst Schritte zur Ausarbeitung eines solchen Planes zu unternehmen. Hoffentlich ist wirklich das nötige Geld vorhanden. Zeit ist es, daß solch ein Theater kommt, denn ach, eben jene Burg, Vedrenne-Barkers Theater, das Savoy, das sie erst vor zwei Monaten wie Sieger bezogen haben, es scheint zu wanken. Noch sind es vorerst Gerüchte, denen Mr. Vedrenne ein sicher aussehendes Dementi folgen läßt. Aber fast scheint es, als würde es doch zum Ende, zum baldigen Ende kommen. Man bedenke, wenn es plötzlich in Berlin hieße: Reinhardt wird nach Weihnachten aufhören und seine zwei Theater schließen! Und selbst das würde für Berlin nicht einmal soviel bedeuten, wie die Schließung des Savoy für London. Was bliebe hier? Höchstens das kleine Theaterchen der kunsteifrigen und aufopferungsvollen Miß Lena Ashwell, die nun schon zum so und sovielten Mal die Londoner — diesmal im ehemaligen Deutschen Theater, jetzt Kingsway Theatre genannt — zwingen will, sich an kräftigere Speise, an Problemstücke und Dramen zu gewöhnen, und der es diesmal mit einem nicht ganz ausgeglichenen, aber Theaterblut und Leidenschaft verratenden Stück eines Neulings, eines Mr. A. P. Wharton, ‚Irene Wycherley' betitelt, zu gelingen scheint. Miß Ashwell hat sich einen der besten Regisseure und Charakterspieler, Mr. Mac Kinnel, gesichert und den löblichen Entschluß gefaßt, wenigstens in Matineevorstellungen auch Stücken den Weg auf die Bühne zu öffnen, die ihr selber keine Rolle bieten. Das ist für London schon viel, sehr viel. Aber dieses Theater kann doch nicht das Savoy ersetzen; in ihm kann doch nicht die ganze Zukunft dramatischer Kultur umschlossen sein, die London nun bleiben soll — London? ach, ganz England, ganz Großbritannien! Denn nur in Dublin in Irland besteht eine nationale irische Bühne, auf der Dramatiker wie Synge, Yeats, Lady Gregory und andre zu Worte kommen. Und eine Art Bühnenverein in Manchester, von dem man in ganz England als dem Beginn einer neuen Aera Großes erhofft hatte, scheint nicht recht ins Geleis kommen zu wollen, da es an wirklich organisatorischen Kräften, an Opfermut, an Freude, auch am untern Ende mitzuhelfen, zu fehlen scheint. Und nun wird man wohl gar warten müssen, bis jenes erhoffte Haus der Stage Society beschlossen, erbaut und eröffnet worden ist!

Warum das Vedrenne-Barkersche Unternehmen scheinbar so plötzlich ins Wanken geraten ist, das ist schwer zu sagen. Aber zwei Tatsachen haben wohl mitgewirkt: Vedrenne selber ist krank und wünscht eine mehrmonatige Pause, und Barker hat ein außerordentlich günstiges Angebot nach Amerika als Direktor des dort im Entstehen begriffenen National-Theaters erhalten; man spricht von zehntausend Pfund Jahresgehalt! Nun geht er hinüber, vielleicht nur, um sich über alles Nähere zu orientieren; vielleicht um anzunehmen, falls man ihm eben hier nicht etwas Konkretes bietet. Fast scheint es, als habe er

das im Auge, und darum vielleicht ward gerade dieser Tage ein Buch von ihm und William Archer veröffentlicht, das bisher nur (seit 1904) privatim zu haben war, und das nicht allein die Frage eines Nationaltheaters in England bespricht, sondern einen genauen Plan und Kostenüberschläge aufstellt. Da fordert man an die sieben Millionen Mark für das Unternehmen. Wer aber soll die geben? Der Staat sicher nicht, die Gemeinde auch nicht, denn die fürchtet die puritanischen Steuerzahler, die für das Teufelshaus doch nicht noch Extrasteuern zahlen wollen. Und englische Pierpont Morgans gibt es nun einmal nicht, auch keine englische Madame Nordica! Der einzige brave Herr Carnegie, der ja von den britischen Inseln stammt, glaubt genug getan zu haben, wenn er jährlich ein Dutzend Volksbibliotheken errichtet, die ja recht wertvoll sein mögen, aber Englands höchster Not auf kulturellem Gebiet, auf seinem eigensten, allereigensten Gebiet — es könnte nämlich sein allereigenstes sein — nicht abhilft. Kann sein, daß, um das Barkersche Unternehmen zu retten, eine mäßige Summe nach langem Trommeln und Huthinhalten zusammenkommt. Aber ob Barker, der eine Lebensaufgabe vor sich haben möchte, der nicht immer blos experimentieren und von Zufall und Hoffnung abhängen will, damit zufrieden sein würde, das scheint zweifelhaft. Er gilt seit mehreren Jahren als der künstlerisch bedeutendste Regisseur und Theaterleiter der englisch sprechenden Welt, und so gebührt ihm wohl auch deren höchster Posten, und der wird von nun an eben in New-York sein. In jenem Dementi heißt es: Barker gehe nach Amerika, aber das dortige National-Theater werde erst in zwei Jahren fertig sein. Wohl wahr. Uebel aber stünde es, wollte man dann erst nach dem rechten Mann ausschauen oder wenigstens erst dann sich seiner Dienste versichern. Eine rechte Politik sich auszuarbeiten, die passenden Mitarbeiter um sich zu sammeln und zu einem siegessichern Ganzen zusammenzuschweißen, dazu gehört Zeit. Herr Vedrenne anderseits hat schon Fäden genug gesponnen, um später selber, freilich im altbewährten londoner Theaterstil, weiter zu arbeiten. Sollte das Ende also wirklich kommen, so steht alles nur auf einer und vielleicht weitentfernten Hoffnung, jenem Versuch der Stage Society. Diese Society gebar ja selber einst das Barkersche Unternehmen, vielleicht erweist sich ihr zweites Kind gleich tüchtig und eines längern Lebens fähig.

Interessant wird es sein, was Shaw nun tun wird, denn er geht seiner Kanzel verlustig. Sollte etwa gar die Shawmode hier doch im Abnehmen begriffen sein? Dem aber widerspricht der, freilich etwas späte, Erfolg der neuen Shaw-Aufführung im Savoy, des ‚Teufelskerls', den man jetzt endlich hier öffentlich herausbringt. Erst wußte niemand so recht, ob man dieses Melodrama ernst nehmen sollte, bis man sich ihm mit einer gewissen Natürlichkeit hingab und alles nahm, wie es kam, und wie es gemeint war: Weinen und Lachen, Pathos und Komik und, durch alles hindurchkichernd, Shaws zwar nicht erhabene, aber überlegene Ironie. Shaw hat somit erwiesen, daß er hier für die gebildeten Klassen ein nationales Volksstück sozusagen geschrieben hat, dem die wilden Melodramen für das ungebildete Volk entsprechen. Und das war sein ehrliches Bestreben. So kann man dieses Stück in Deutschland gar nicht betrachten, weil dort Volksstücke einen ganz andern Charakter tragen, wenn auch dem deutschen Volksstück und

dem englischen Melodrama eines gemeinsam ist, nämlich daß sich die Tugend zu Tisch setzt, wenn sich das Laster erbricht. Noch eine interessante Shaw-Aufführung steht uns vor dem drohenden Ende bevor: das ist ‚Cäsar und Cleopatra' mit Forbes Robertson in der Hauptrolle. Schon da führt, auf vier Wochen, dieser Schauspieler das Kommando, nicht Barker.

Sollte es aber wirklich vorbei sein — immer wieder möchte man sich zwingen, es nicht zu glauben — so wird man Barker seine letzte Tat, die ‚Medea' des Euripides, nicht vergessen. Noch einmal ward all die Glorie und Schönheit lebendig, die man bei ihm des öftern genießen durfte, wenn es auch eine düstere, eine wilde, eine barbarische Schönheit war. Hat man diese Studie eines weiblichen Charakters gesehen, dann fühlt man sich fast wie jener unglückselige Jüngling, der zu Saïs den Schleier der Gottheit gehoben, und niedergeschlagen und stumm geht man hinweg. Was ist Grillparzers Medea dieser gegenüber! Man mußte, wie die Griechen, noch der Urzeit näher stehen, noch Barbarenvölker so nahe um sich fühlen, um so in die Urinstinkte des Weibwesens untertauchen zu können, um es dann aus dem einen Individuum zu einem Weltprinzip sich weiten zu sehen, dem der Mann und seine Kultur, in Schrecken erstarrt, zum Opfer fallen müssen. Das Fazit dieses furchtbaren Werkes ist, umgekehrt wie im ‚Faust': ‚Das ewig Weibliche zieht uns hinab.' Und so ergeht es Sason, dem Helden, der doch nur eine einzige Liebe gehabt hat, kein Weib, nein, sein Schiff, ‚sein schönes, schnelles', seine Argo mit den weißen Segeln. Er hat die Instinkte, er hat das Bewußtsein, er hat das Wollen des Kulturmenschen, der der Urmacht und Urnacht erliegt. So ist das Einzelgeschick in den weitesten Rahmen gestellt. All das kam herrlich heraus. Professor Murray hatte wieder eine von leidenschaftlicher Ergriffenheit eingegebene und in strenger Form geläuterte Nachdichtung geschaffen, wie schon früher in der ‚Electra', und jeder der wenigen Darsteller, und sogar der Chor, schufen lebendig plastische Gestalten. Miß E. Olives tiefe Stimme rollte und grollte wie zürnende Meereswellen, die unaufhaltsam, sich selber zum Rätsel, landeinwärts stürmen, zu zerstören, zu vernichten. Und dieses nie endende Wogen, dies wilde Wagen fand statt vor der Mauer eines alten, wie aus Urgestein gehauenen und getürmten Tempels, der für die Ewigkeit bestimmt zu sein schien, und zum ewig heitern Himmel stiegen steil Cypressen auf, als wollten sie nach dem Olymp weisen, wo die Ewigen lächelnd in Freuden leben ... „Doch uns ist gegeben ..."

Frank Freund

Vom stuttgarter Hoftheater

Bühnenexperimente sind gewiß eine schöne Sache. Ich stehe durchaus nicht auf der Seite jener quäkenden Philister, die immer nur von der guten alten Zeit quasseln und die beachtenswerte Bühnenliteratur mit Schiller und Shakespeare beschlossen haben möchten. Stücke aufführen ist die einzige Möglichkeit, mit der man jungen Dramatikern vorwärts hilft, und bei dieser Hilfe sollen auch unsre kleinern Hofbühnen nicht zurückstehen, denen ihre, bis zu einem gewissen Grade wenigstens vorhandene, geschäftliche Unabhängigkeit dergleichen Versuche, so weit sie die übrigen künstlerischen Pflichten des laufenden Repertoires und der Klassikerpflege nicht irritieren, recht wohl ermöglichen. Solche Experi-

mente sind zu begrüßen, einmal im Sinne der Dezentralisationsbewegung, der anzustrebenden Loslösung von der künstlerischen Bevormundung Berlins in Theaterdingen; sie sind gerade auf schwäbischem, württembergischem Boden zu begrüßen, denn gerade er ist, wie ich das in diesen Blättern schon einmal dargelegt habe, dem Ruhm und Fortkommen der eigenen Sprößlinge nicht günstig. Die einzige künstlerisch wertvolle Bühne des Landes, die stuttgarter Hofbühne, kann darum gar nichts Besseres tun, als zur Entdeckung und Förderung einheimischer Dramatiker beizutragen, indem sie Bühnenfähigem den Weg zur Bühne eröffnet. Wohlgemerkt: Bühnenfähigem. Diese Eigenschaft zu erkennen, ist keineswegs immer leicht. Künstlerisch wägendes Urteil ist dringend geboten. Künstlerisch beratende Kräfte sollten darum solch einer Bühne nicht fehlen, und sie sollten die Macht haben, alle auf andrer Basis fußende Beeinflussungen der Stückwahl hintanzuhalten.

Daß es in dieser Hinsicht an unsrer Bühne fehlt, haben die Uraufführungsmißgriffe der letzten Jahre bewiesen. Und der Beginn dieser Saison scheint nur dazu angetan, dieses Urteil zu bestärken. Für die Wahl der dreiaktigen Tragödie ‚Ethelwold' von Carl Maria und Emil Schultze-Malkowsky künstlerische Erwägungen ins Feld zu führen, hieße wenigstens die Qualitäten dessen, der für diese Wahl verantwortlich war, in schiefes Licht setzen. Oder sollte man sich von der rohen und plumpen Theatralik dieses Mord- und Totschlagdramas wirklich etwas versprochen haben? Vielleicht doch! Die Verwirrung über den Begriff des Bühnengemäßen und Bühnenwirksamen wird ja offenbar immer größer; man glaubt wohl, die eine zeitlang so sehr propagierte intime, an äußerer Handlung arme Bühnenkunst durch gröbere Effekte austreiben zu müssen. Und treibt den Teufel mit Beelzebub aus! Ethelwold greift ein altenglisches Thema, das in der Dramenliteratur früherer Tage schon eine Rolle spielte, wieder auf: eine Art Tristan redivivus ist der Held; in seines Königs Auftrag Freier der Königsbraut, kürt er sie selbst durch schmählichen Betrug und schleppt sie nach Mord und Landesverrat in der gleichen Nacht noch ins Brautbett. Aus ihm vom König aufgeschreckt, tötet die eben Gattin Gewordene den Gatten, weil er um des Lebens Lohn sie frei zu geben nicht gewillt ist. Das Stück ist äußerlich nicht einmal ungeschickt gebaut; freilich trug die Handlung sagenhafte Ueberlieferung. Aber es erstickt im Wust schwülstiger und geschmackloser Rhetorik, eines Brunstgesanges der beiden männlichen Rivalen, der von jugendlicher Ungegorenheit zeugt, und krankt an einer durch keinerlei Skrupel getrübten Inkonsequenz psychologischer Führung. Das Resultat war denn auch eine Ablehnung, wie sie das stuttgarter Publikum wohl kaum noch einem Stück bereitet hat.

Sudermanns ‚Lichtbändern' ward dann der zweite Durchfall zugedacht. Die Spekulation auf die ‚Provinz', die der den Berlinern grollende Großaugur sich so bübsch zurecht gelegt hatte, schlug also für diese, in Wien wohlweislich und kaum nur aus Gründen der Zensur unterdrückte, Ouverture des ‚Rosen'-Zyklus fehl. Besäße Sudermann nur um ein Kleines mehr Selbstkritik, er hätte auf diese Bloßstellung verzichtet. In den übrigen Akten sind doch wenigstens Ansätze frühern Könnens, so im Auftakt der ‚Margot' oder in der Figur der Daisy im ‚Letzten Besuch'. In den ‚Lichtbändern' tritt nicht nur

des Autors Unnatur und künstliche Treibhauspäppelung schneidend hervor, der Einakter ist auch technisch nicht einmal geschickt gemacht und entbehrt trotz dem ‚tragischen' Ausgang selbst äußerlicher Spannung. Eine dirnenhaft veranlagte Frau, die ihrem Gatten durchgegangen ist und nun in einem alten, versteckten Gartenpavillon, von Rosendüften umschwebt, in eines Gräfleins Armen Frau Venus huldigt, während, das Geheimnis zu hüten, die dichtgeschlossenen Läden nur ‚Lichtbänder' hindurchlassen, wird von diesem Gatten überrascht und getötet, nachdem die gebrochene Nachgiebigkeit des in Sexualbanden Liegenden vom Liebespaar zu aufreizenden Forderungen ausgebeutet worden ist. Damit der Hörer die ‚Tiefe' der Dichtung auch recht erfasse, wird beständig von diesen Rosen und Lichtbändern im Marlittschen Konversationston geredet. Das Publikum verstand trotzdem nicht und dankte mit beinahe reichshauptstädtischem Zischen. Fritz Baader

Friedrich Kayßler als Vorleser

Ich habe hier oft gegen den Schauspieler als Vorleser polemisiert — gegen den Schauspieler, der nicht genug Kultur, Einsicht und Geschick hat, um den Unterschied zwischen Podium und Bühne, lyrischem Gedicht und dramatischer Rolle zu begreifen, gegen den Schauspieler, der durch ungebührliche Versinnlichung psychologischer Details die Einheit einer nichtdramatischen Kunstform zerstört, einer Kunstform, die auf die Melodie des Lyrikers oder den distanzierenden Tonfall des Erzählers gebaut ist. Um so lieber will ich davon berichten, daß ein Schauspieler auch ein Rezitator zu sein vermochte, weil er Kultur, Einsicht und Geschick genug besaß, als Vortragender nicht Schauspieler sein zu wollen, und weil er sich mit aller Bescheidenheit der Liebe dem Worte des Dichters hingab, statt es nur als Material für ein monomimisches Kunstwerk zu nutzen. Wo diese dienende Hingabe bei einem wirklichen Sprachkünstler vorhanden ist, da kann man wohl im einzelnen noch hier das Psychologische minder scharf, dort den Klang und Rhythmus stärker betont wünschen: im ganzen ist man wohlgeführt und genießt — genießt den Dichter, um erst zuletzt dem gerade durch seine Bescheidenheit so wirksamen Vorleser zu danken.

Friedrich Kayßler las im ‚Verein für Kunst' (neben dem berühmten Schaukelstuhl-Kapitel aus ‚Niels Lyhne') Gedichte von Christian Morgenstern. Wir wissen heute noch viel zu wenig, was wir an dem Lyriker Morgenstern haben. Unter den vielen Hundert Gedichten, die er uns gab und gibt und hoffentlich noch geben wird, ist freilich nur eine kleinere Zahl ganz runder, starker lyrischer Meisterstücke — vieles ist nur Skizze, poetische Farbenstudie, rhythmisches Tagebuchblatt. Aber das Ganze ist gerade in seiner ungefeilten Fülle unendlich schön und reich; es quillt und duftet von Leben. Wir haben heute vielleicht keinen Poeten, der so wenig Artist, so wenig Aesthet und Literat wie Morgenstern ist, haben vielleicht seit Brentano keinen gehabt, dem Bild und Reim und Rhythmus in solchem Grade natürliche Ausdrucksweise, selbstverständliche Aeußerungsart war. Morgenstern hat etwas vom Poeten im altväterischen Sinne. Er ist noch wirklich der Mann, dem jedes Ding zu Bild und Sinnbild wird, dem schöne Märchen in Baum und Busch aufleben, und dem die ganze Welt von düsterer Melancholie bis zu selig sinnlosem Stumpfsinn in Rei-

men klingt, in Rhythmen schwebt. Er hat in Wahrheit noch jene alles durchleuchtende, alles verträumende Phantasie des deutschen Gemütes, die uns die sentimentale Vorlagen-Nachahmerei der Deutschbünder so verdächtig gemacht hat, die aber bei ihm, in reinem Temperament bereitet, von einem starken, gegenwartsvollen Geist gewürzt, all ihren ursprünglichen Zauber zurückgewinnt.

Man kann nicht mehr, man könnte nichts Besseres über Kayßlers Vortrag sagen, als daß er im rauhen Edelmetall seiner Stimme diese ganze Welt der kindlichweichen Seele und des männlich harten Geistes zu restloser Schönheit ausprägte. Man hörte lange geliebte Gedichte, wie die herrliche ‚Legende', andachtsvoll wieder und hörte andre, die erst jetzt kennen zu lernen man sich fast schämte. Julius Bab

Die Presse

1. Das Ungeheuer. 2. Die Getreuen. 3. Närrische Welt.

Berliner Tageblatt

1. Wir sehen eine Memoirenanekdote auf dem Theater lebendig werden, die geschickt aufzubauen Herrn Lehmann besser geglückt ist, als daß er verstanden hätte, die furchtbare Bitternis ihres Kerns darzulegen.

2. Die drei Stücke beweisen, daß Hirschfelds Sinn für die Wirklichkeit in einem erfreulichen Wachstum ist. Er sieht jetzt die Gestalten seiner Werke in viel kräftigern Farben, hat aber dabei noch genug von seiner stillen Nachdenklichkeit behalten.

3. Hinnerks derber, unschuldiger Humor sei uns willkommen. Im berliner Lustspieljammer ist dieser deutsche, niederdeutsche Ton lange nicht zu hören gewesen.

Vossische Zeitung

1. Das Stück ist eine gar nicht ungeschickte, derbe, auf die Freunde starken Tabaks berechnete Mischung von Intrigenstück, Schwank und kriminalistisch angehauchter Effektkomödie.

2. Hirschfeld ist kein Praktikus, und er versteht sich nicht auf die Kunst der Mischung. Im ganzen ein für Schauspieler und Zuschauer recht unergiebiger und unerquicklicher Abend.

3. Für das Handwerk hat Hinnerk noch alles zu lernen. Aber der Humor war da und auch ein feiner Sinn, mit dem Menschliches, Allzumenschliches betrachtet und gedeutet wird.

Berliner Lokalanzeiger

1. Alles mag gewiß bitter ernst gemeint und im Sinne einer stachligen Satire erdacht sein, auf der Bühne aber wirkt es auch in den ernst genommenen Momenten unerwünscht erheiternd, und die beabsichtigten komischen Wirkungen erinnern doch gar zu sehr an einen Operettentext.

2. Es sind drei Einakter, in denen Hirschfeld wiederum seine Begabung erwiesen, aber kein Werk von dramatischer Lebenskraft geschaffen hat.

3. Die kritische Beurteilung kann sich nur an die traurige Tatsache halten, daß hier ein heikler Stoff mit gewaltsamem Zynismus zu einer unerquicklichen, inhaltleeren Burleske verarbeitet wurde.

Nationalzeitung

1. Bei dem Versuch, etwas Hypersatirisches zu schaffen, hat sich der Autor öfter der Uebertreibung schuldig gemacht und Karikaturen geschaffen, die direkt Zerrbilder geworden sind und einen ausgezeichneten Operettenstoff liefern würden.

2. Der ganze Abend stand unter dem Zeichen der freudigen Erkenntnis, daß sich das oft so zaghafte Talent Hirschfelds in diesen letzten Arbeiten energischer als je zu herzhaftem dramatischen Zugreifen entschlossen hat.

3. Was Hartleben in einer halben Stunde mit Witz und Satire erledigt, das jagt Hinnerk in dreimal so viel Zeit dreizehnmal im Kreise herum und — zu Tode.

Berliner Börsencourier

1. Es liegt in der Natur der Gattung, daß wir als handelnde Personen die üblichen, vom Autor willkürlich dirigierten Theatertypen hinnehmen müssen, daß der Verfasser auf Charakterentwicklung, auf eine innere Motivierung der Vorgänge verzichtet und seine Aufgabe einzig darin sieht, mit seinen feststehenden Bühnenfiguren bei der Aneinanderreihung der Geschehnisse möglichst viel überraschende Situationen, heitere Wendungen herauszuholen.

2. Gemeinsam ist den Stücken ein Uebermaß von Unglück, das zuweilen recht beklemmend wirkte.

3. Nach dem drolligen ersten Akt, der in fröhlichster Laune aufgenommen wurde, fing schon der zweite an abzuflauen, und der dritte ermattete trotz einigen starken Akzenten und trotz einigen drolligen Possensituationen.

Tägliche Rundschau

1. Die literarische Bezeichnung ‚Satire' paßt nicht auf den unterhaltenden Schwank.

2. Ein verläßlicher Handwerksmann des Peinlichen: so steht mir Hirschfeld nach seinen neusten drei Einaktern wieder vor Augen. Es ist Krüppelholz, das auf seinem Boden sprießt, armes, an der Erde hinschleichendes Gewächs.

3. Hie und da tauchen leise Ansätze eines sympathischen Humors auf, aber sie werden sogleich wieder erstickt von Plumpheiten, abgedroschenen Wendungen und Scherzversuchen, die keinem Erwachsenen die Lippen kräuseln.

Berliner Morgenpost

1. Das Stück ist eher harmlos als ätzend, eher lustig als mit bitterer Kritik durchsetzt. Im allerletzten Grunde sogar zu harmlos, denn mit so freundlichen Augen darf man eigentlich das Geschick des russischen Reiches doch nicht ansehen.

2. Ist Hirschfeld im ersten Stück schon überlegen-philosophisch, so ist er im zweiten ganz naiv. Eine entwaffnende Harmlosigkeit in der Psychologie und der äußern Führung der Dinge. Das dritte Stück ist das relativ beste.

3. Die reizend lüderliche Weibsperson hat so viel Typisches, hat so viel lebendige Züge, daß man Hinnerk um dieser einen Figur willen gelten lassen muß.

Deutsche Uraufführungen

1. 10. Oscar Pitschel: Die Heiratsfalle, Schwank. Landeshut in Schlesien.

6. 10. Maria Eugenie delle Grazie: Schwäne am Land, Drama. Essen, Stadttheater.

Franz Koppel-Ellfeld: Der Löwenanteil, Heiteres Spiel. Leipzig, Schauspielhaus.

Freiherr von Schlicht und Walter Turszinsky: Seine Hoheit, Lustspiel. Stettin, Bellevuetheater.

8. 10. Benno Jacobson und Ludwig Bruckner: Die Waffen wieder, Lustspiel. Berlin, Neues Theater.

9. 10. Max Halbe: Das wahre Gesicht, Drama. Hamburg, Deutsches Schauspielhaus.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
28. November 1907
III. Jahrgang Nummer 48

Morphologie des Dramas/ von Julius Bab

Der Begriff der ‚Morphologie' wird in den Naturwissenschaften nicht immer ganz gleichmäßig und fest gebraucht. Doch scheint mir als der einzig berechtigte, weil etwas wirklich Neues und Eigenes besagende Gebrauch derjenige, der Morphologie als eine rein an den Außenformen haftende, eine am sinnlich Gestalteten orientierte Betrachtungsweise allen andern Methoden entgegenstellt — der Anatomie, die die innere Organisation bloßlegt und beschreibt, der Chemie, die die formbildende Materie analysiert, der Physiologie, die die bewegenden Kräfte innerhalb des Individuums zu erkennen sucht. Es ist dies die Morphologie Goethes, die in dem Trieb wurzelt, „die lebendigen Bildungen als solche zu erkennen, ihre äußern, sichtbaren Teile im Zusammenhang zu erfassen, sie als Andeutungen des Inneren aufzunehmen und so das Ganze in der Anschauung gewissermaßen zu beherrschen". Diese im radikalsten Sinne des Wortes formale Betrachtung ist nicht, wie man zuweilen gemeint hat, identisch mit der Aesthetik: den Aesthetiker interessieren die Formen doch letzten Endes als Träger psychischer Ereignisse; nicht blos die ruhend-gleiche, vor allem die wirksame, bewegte und bewegende Form geht ihn an. Auch der Kunstwissenschaftler hat Verfahrungsweisen, die der Anatomie und Physiologie analog sind: es ist ein relativ Inneres der künstlerischen Formenwelt, in das ich mit der Frage nach der Komposition des Stoffes, mit der Analyse der künstlerischen Wirkungen dringe. Aber freilich, man kann und soll auch das Kunstwerk wie jeden andern Organismus morphologisch betrachten: seine Formen ohne Rücksicht auf die immanenten psychischen Kräfte aufnehmen, prüfen und sie als ‚Andeutung des Inneren' einen neuen Weg zur Erhellung des künstlerischen Erlebnisses werden lassen. Eine solche Betrachtung des dramatischen Kunstwerks möchte ich hier zuerst versuchen.

Innerhalb des Bühnenkunstwerks liefert der Dramatiker den Text für die Schauspieler, das heißt: die Vorzeichnung eines Geschehens, das durch die Mittel der körperlichen Darsteller nachher den Schein sinnlicher Wirklichkeit gewinnen soll. Ein Geschehen, das für Menschen interessant und

zugleich von Menschen darstellbar sein soll, wird auch immer einen Menschen betreffen. Von den unzähligen Dingen, die einem Menschen geschehen können, kommen nun aber wiederum für den Bühnendichter nur jene in Betracht, die ihm durch andre Menschen geschehen können. Denn nur dann wird das Gegenspiel darstellbar! Eine wirkliche Entwicklung eines Menschen darstellen, bei der stets neben und vor den sozialen Erfahrungen die Erlebnisse des eigenen Körpers und der außermenschlichen Natur ihre große Rolle spielen, bleibt dem Romandichter vorbehalten. Der Bühnendichter kann zwar zuweilen diese Naturgewalten in anthropomorpher Abstraktion als mythologische Gestalten auf die Szene bringen, sie dürfen aber nur in ein zwischenmenschliches Geschehen eingreifen, das uns bereits die Illusion einer Wirklichkeit geweckt hat. Ein Vorgang nur zwischen einem Menschen und solchen Abstraktionsgestalten würde notwendigerweise lediglich unsern Verstand beschäftigen und die Phantasie töten. Wir hätten eine Allegorie statt des Dramas. Schon eine zu starke Verwendung derartiger ‚bedeutsamer' Gestalten im Drama bringt Gefahr. Das große Beispiel für diese natürlich rein theatralische Wertung (Kritik der Bühne soll hier geschrieben werden!) ist der zweite ‚Faust', ein kleines ‚Die versunkene Glocke'. Nur wo keine verstandesmäßige Umsetzung nötig ist, wo die Menschengestalten des Textes wirklich sich selbst — Menschen bedeuten, entsteht die phantastische Illusion. Eine Mehrheit in gegenseitige Beziehung gesetzter Menschen erfordert also der dramatische Text. Ein Monodrama ist seinem Wesen nach unmöglich. Gegen den Monolog ist deshalb zwar durchaus nicht seine ‚Unnatürlichkeit' ein Einwand; die Illusionskraft eines Bühnentextes steckt selbstverständlich nicht in der Treue seiner Lebensnachahmung, sondern in dem phantasieweckenden Gebrauch der sprachlichen Mittel. Der Monolog ist ebenso ‚natürlich', weil ebenso unmeßbar an der Wirklichkeitssprache wie der Dialog, der ja auch in jedem zu höherer Wirkung stilisierten Drama unendlich viel mehr formt, als Unterredner im realen Falle je ausdrücken können und wollen. Aber der Monolog ist tatsächlich in seiner Anwendung beschränkt, weil er unfähig ist, wie dem Menschen auch der gegenspielenden Kraft sichtbare Versinnlichung zu ermöglichen, und deshalb nie selbst die Illusion eines Geschehens tragen kann; er muß immer von den kommenden und vorangehenden zwischenmenschlichen Geschehnissen gehalten werden, muß als ihr Auftakt oder ihr Nachklang fühlbar sein, muß als Fortsetzung und Vorbereitung von Gesprächen wirken, bei denen der Gegenredner zur Zeit nur im Geiste des Redenden spricht. Deshalb ist der Monolog nicht überall und nicht beliebig oft anwendbar, und deshalb kann er, wo er einen zu großen Teil des Textes bildet, die Illusion sehr schwächen. Denn den Kern eines wirksamen Bühnentextes muß stets ein Geschehen zwischen mehreren Menschen ausmachen.

Alles zwischenmenschliche Geschehen aber scheint mir einer merkwürdigen Formung in unserm Bewußtsein zu unterliegen. Wohl besteht das soziale Leben tatsächlich in einem Kampf, einer Fühlungnahme, einem Rapport

aller mit allen; jedes Individuum hat in Verfolgung seiner Lebensinteressen gleichzeitig unzählig viele Partner. Aber diese Einsicht ist mehr eine Frucht nachträglich rückschauender Erkenntnis, als ein jemals akutes, unmittelbares Erlebnis unsers Bewußtseins. Eigentlich bewußt ist uns immer nur der Zweikampf; dem eigenen kämpfenden Ich setzen wir die Gesamtheit aller Gegner als massige Einheit entgegen, und jeder fremde Streit wird für unsre Vorstellung erst beweglich und voll verständlich, wenn ich ihn auf eine dualistische Form bringe. Für das Bewußtsein des Individuums ist der große Lebensstreit nur als Zweikampf oder Kombination von Zweikämpfen faßbar: diese Tatsache scheint mir alle Formen sozialen Streits gebildet zu haben, die das Individuum vollinhaltlich in Aktion setzen. Wo nur eine Qualität des Menschen in Anspruch genommen wird (wie die Schnelligkeit beim Wettlauf, die Kaufkraft bei der Auktion, die blos gezählte Existenz, die ‚Stimme' bei der Wahl), mag sich noch ein gleichzeitiger Kampf vieler organisieren lassen; wo aber die ganze Individualität in Frage kommt, hat auch die äußere gesellschaftliche Organisation schon die dualistische Form durchgesetzt. Ein Krieg mit mehr als zwei Parteien ist uns nur als Anfang oder Folge völlig chaotischer Zustände bekannt und denkbar; im Kulturleben führt er sofort dazu, daß alle Interessenten sich zu zwei Parteien formieren. Unsre Rechtsprechung kennt keinen Prozeß zwischen mehr als zwei Parteien; zwingt jeden dritten Interessierten, sich zunächst einem Klagenden anzuschließen und nachher mit dem Sieger in neuen Kampf zu treten. Unser Bewußtsein, das in jedem Augenblick nur eine Zweiheit entgegengerichteter Kräfte klar umspannen kann, spiegelt zunächst jedes zwischenmenschliche Geschehen als Duell, als Dialog. Die ganze Vielheit und Kompliziertheit des Lebens kann sich uns nur als Komposition vieler solcher unmittelbar überschaubarer Dualismen gestalten. Für den Dramatiker, der die Grundlage zur Illusion wirklicher zwischenmenschlicher Geschehnisse durch Wortfügungen schaffen soll, ist deshalb der Dialog, das Zweigespräch die Einheit, das Element, der Baustein, mit dem er arbeitet, durch dessen Kombination er schafft.

Je mehr ein Drama nun sich auf die einfache Anwendung dieser Grundform beschränkt, je mehr der Text aus dem bloßen Nacheinander solcher Zwiegespräche besteht, um so einfacher, ruhiger, erhabener wirkt die Bühnendichtung. Die ungeheure Verschlungenheit des Lebens erscheint dann in höchster stilistischer Vereinfachung, in feierlichster Weise auf die schlichtklaren Grundformen unsers Bewußtseins zurückgeführt, und in dem sichern Uebergewicht dieser primitiven Dialogszenen formt sich die steife Würde der französischen Klassik, das majestätische Ethos der Goetheschen ‚Iphigenie', die symbolschwere Gewichtigkeit moderner Skandinaven. Indessen kommen selbst Werke von solchem Grundton selten mit der Anwendung der einfachen Grundform aus: an den Höhepunkten der äußern Handlung kompliziert sich in der Regel auch ihre Form. Die Behandlung, durch die das Element des Dramas, der Dialog im strengsten Sinne des Wortes, fähig

wird, einen großen Komplex vielfach aufeinander wirkender Menschen relativ gleichzeitig in einem Szenenbild zu gestalten, kann nun eine zweifache sein: sie kann eine Variation oder eine Kombination des Urelements bezwecken.

Die Variation behält das einzige zweiteilige Verhältnis bei, kompliziert aber die Zusammensetzung der beiden Teile. Der eine Partner des Individuums hört auf, ein Einzelner zu sein, er wird eine Gesamtheit verschiedener, nur in ihrem auf den Partner gerichteten Interesse geeinter Individuen — eine Gruppe. ‚Einer gegen eine Gruppe': diese Variation des Grundverhältnisses bietet das soziale Leben dem Drama vielfach dar. Der Erzähler und seine Zuhörerschaft, der Agitator, der Priester, der ‚Volksfeind' vor ihrem Publikum: fast überall, wo dramatisches Thema der Konflikt eines Individuums mit seinen Lands- und Zeitgenossen als Kulturgruppe ist, wird eine solche Szene sich einstellen. Aber auch die sogenannte ‚Staatsaktion', wo ein Ratskollegium, eine Gesandtschaft, eine Deputation, ein Hofstaat einem dominierenden Individuum zum einheitlichen Gegenspieler gegeben werden, ist eine solche einfache Variation. Die technische Aufgabe des Dramatikers ist in diesem Fall, den Gruppe bildenden Individuen einen notwendigsten Rest von Eigenart zu lassen und sie doch durch jenes dominierende gleiche Interesse soweit zu Teilen einer einheitlichen Oberindividualität herabzudrücken, daß die Klarheit und Energie des zwei individuelle Kräfte gegeneinander spielenden Dialogs gewahrt wird. Diese Aufgabe erschwert sich dann erheblich, wenn in weiterer Variation nun beide kämpfenden Individuen als zusammengesetzte Gruppen hervortreten, wenn Parteien gegeneinander stehen: solch im Kern nur zweiteiliger Dialog liegt in simpelster Deutlichkeit vor, wenn vor der Schlacht bei Aktium die Triumvirn und die Tyrannenmörder sich unterreden. Antonius und Oktavian reden (trotz dem individuellen Unterton eines jeden) doch nur einen ‚Part', sie antworten der von Brutus und Cassius gemeinschaftlich und nur ‚mit verteilten Rollen' verfochtenen Tendenz. In etwas feinerer Art aber haben wir ganz dieselbe Form etwa im Finale von Anzengrubers ‚Doppelselbstmord', wo die beiden Liebenden den beiden schmälenden Vätern, zwei Zwiesprach haltende Gruppen, entgegenstehen. An innerlich wichtiger Stelle wird sich diese Dialogform zweier gegeneinander bewegter Gruppen wohl überhaupt nur im Lustspiel finden, da das Individuum an Würde und Bedeutung durch die Ausprägung als Gruppenteil unbedingt verliert und zu tragischer Betonung dadurch untauglich wird.

Eine sehr wichtige Form, die zwischen Variation und Kombination der Urform die Mitte hält, ist dann der Dialog mit dem Zuhörer. Hier trägt das eigentliche Leben der Handlung noch der einfache Zweikampf. Aber indem der Aktion der beiden Helden ein Zuschauer (ein einzelner oder eine Gruppe, ein Chor) ersteht, bildet sich der Keim eines neuen, mit dem ersten verschränkten Dualismus: für die aufnehmende Zuhörerschaft ist das handelnde Spielerpaar eine geschlossene Gegengruppe. Und diese neue Dialogeinheit: Kämpfer — Zuschauer! kann nun neben dem eigentlichen

handlungtragenden Kontrast der Kämpfer zu dramatischer Bedeutung anwachsen, je mehr der Zuschauer am Kampf interessiert oder von Einfluß auf seinen Ausgang ist; wenn er Kampfpreis (etwa eine Dame und ihre streitenden Rivalen) oder Zeuge — oder gar Richter ist. In diesem letzten Fall bietet das soziale Leben dem Drama die denkbar wirksamste Form: die Gerichtsszene ist von der allerstärksten theatralischen Kraft. Denn überall, wo Kläger und Beklagter mit ihren Gründen vor den Richter treten, vollzieht sich schon in Wirklichkeit jene Kondensierung der streitenden Kräfte, jene klare Herausarbeitung eines Antagonismus, die sonst die stilisierende Kraft des Dramatikers erst leisten muß. Hier haben wir gleichsam ein Naturdrama im Drama: und Theater auf dem Theater, Bühnenstil in doppelter Potenz ist immer von unfehlbarster Wirkung.

Daher das merkwürdige Faktum, daß eine Gerichtsszene eigentlich nie versagt und noch in dem schwächlichsten Machwerk auf einen Moment starkes Mitgehen erzwingt. Hier bildet der zuschauende Dritte, der Zuhörer als Richter das stilisierende, Kontrast schärfende Mittel — gleichsam die ruhende Wand, den Resonanzboden, der den vorn agierten Zweikampf doppelt scharf und klar ertönen läßt. Diese Wirkung wird umso reiner, je objektiver, je unbewegter der Zuschauer, je gerechter der Richter. (Wie im Aesthetischen der dramatische Kampf umso reiner und stärker wirkt, je objektiver, gleichfühlender der Dichter erscheint.) Aber auch der ungerechte, der am Ausgang des Streites interessierte Richter ist ein dramatisches Motiv, und er bietet ein neues Formproblem, sofern er nicht in offener Parteilichkeit einem der Streitenden beitritt, womit der andre gegen eine Gruppe gestellt und die einfache erste Variation des Dialogs erreicht wäre. Es kann nämlich sein, daß der Ausgang des Rechtsstreites in jedem Fall für den Richter von persönlicher Bedeutung ist, etwa weil er selbst der Schuldige ist. Dann kommt alles darauf an, daß der zweifache Kampf, der der Parteien untereinander und der des Richters mit den beiden Parteien, klar auseinandergehalten und doch durcheinander geführt ist. Das berühmte Beispiel ist hier Kleists ‚Zerbrochener Krug', der diesen doppelten Kampf der beiden prozessierenden Gruppen untereinander und des Richters mit allen zusammen noch mit weitern versteckten Duellen (zwischen Adam und Licht, und Adam und Walter) kombiniert und mit höchster Meisterschaft dies Netz von Dualismen sich klar und doch kraus lebendig schlingen läßt.

Damit sind wir denn schon tief ins Bereich jener zweiten Behandlungsweise gedrungen, durch die man mit der dialogischen Grundform sich der sozialen Erscheinungswelt in ihrer ganzen Breite bemächtigt: die Kombination. Hier braucht das einfache Element nicht variiert zu sein, aber es tritt gleichzeitig mehrfach, in bestimmten Verbindungen auf. Einmal kann ich ein Individuum gleichzeitig gegen eine Mehrzahl isoliert gehaltener (nicht durch Interessengemeinschaft zur Gruppe eingeschmolzener!) Individuen setzen. Der Held führt dann gleichsam eine ganze Zahl Duelle auf einmal, und der Effekt ist jedenfalls ein sehr starker: pathetischer Natur,

wenn der Held standhält und, wie Cäsar (oder Napoleon bei Grabbe), drei Dinge auf einmal zu bewältigen vermag — komischer Natur, wenn die Situation ihn überwältigt und er nicht weiß, was er zuerst tun soll. (Sehr bekannte, stets fruchtbare Komödiensituationen — aktiv: der Esel zwischen den Heubündeln, passiv: der allgemeine Prügelknabe). Die Kombination kann aber weiter eine ganz äußere sein; die elementaren Dialoge sind dann nicht ineinander geschoben, wie im eben betrachteten Fall, sondern rein mosaikartig nebeneinander gesetzt. Durch den sehr schnellen Wechsel von in sich geschlossenen Dialogen, von denen aber in verschränkter Folge nur Bruchstücke laut werden, erzielt man oftmals das, was man eine Gesellschaftsszene mit Konversation nennt, und überhaupt können alle großen Ensembles, alle Massenszenen auf dieser Form beruhen. (Für diese gleichzeitige Betätigung einer Menge auf der Bühne gibt es freilich noch eine andre, später zu betrachtende morphologische Wurzel.) Die Kombination kann ferner eine Fülle zweiteiliger Verhältnisse zugleich bringen, obwohl sie weder ihre Stücke mosaikartig nebeneinander setzt, noch sie von einem Individuum ausstrahlen läßt: wenn sie nämlich die einzelnen Kampfverhältnisse ineinander verschränkt. Damit nähern wir uns schon den verwickeltsten Lebens- und Bühnensituationen. Ein großartiges Beispiel findet sich in der letzten Szene des ‚Lear', wo eine zeitlang Regan, Goneril und Edmund gemeinsam gegen Albanien stehen, gleichzeitig aber Regan und Goneril sich wütend bekämpfen und Edmund mit jeder von beiden Schwestern noch ein besonderes Spiel hat. Hier sind also vier Duelle ineinandergeschoben! Wie schon bei diesem Beispiel, so verquickt sich in den komplizierten Fällen überhaupt die Kombination meist mit der Variation: die Partner der zu kombinierenden Dialoge sind häufig schon einer oder beide zusammengesetzter Natur: Gruppen. Dies scheint mir nun eine höchste Leistung des dramatischen Technikers: inmitten einer bunten, den vollen Schein des Lebens spiegelnden Menge auf der Bühne alle Reden und Bewegungen so zu organisieren, daß die dualistische Grundstruktur immer sichtbar, der zweiteilige Rhythmus, der unsre Gefühle alle in Kampfstimmung, dramatische Bewegtheit auslöst, immer hörbar bleibt. Der größte Könner solch szenischer Organisation ist in Deutschland Heinrich von Kleist gewesen, und seine größte Leistung scheint mir hier (neben dem schon morphologisch geschilderten ‚Zerbrochenen Krug') die zweite Szene im ersten Akt des ‚Prinzen von Homburg' zu sein. Sie ist ein wahres Repertorium für die Morphologie des Dramas und zugleich das glänzendste Beispiel für die zentralisierende Beherrschung all dieser Formen. Wir haben links eine aus kleinen Einzeldialogen kombinierte Gesellschaftsszene, von der kurfürstlichen Familie und deren Hofdamen formiert. Rechts haben wir die einfache Variante des dualistischen Verhältnisses: ferner, der parolegebende Marschall ist gegen die Gruppe der Offiziere gestellt. Einer dieser Offiziere, der Prinz, ist zugleich Mitspieler der Gesellschaftsszene links; er gibt also von sich aus ein Beispiel des mit zwei Parteien ringenden Indi-

viduums. Da somit die verschiedenen Vorgänge der Szene vom Prinzen aus gleichzeitig zu überschauen sind, wird trotz der großen Zahl geräuschvoller Nebenpersonen erreicht, daß die wortkarge Gestalt des Prinzen die ganze Aufmerksamkeit auf sich sammelt, und als die Höhepunkte der beiden Seitenhandlungen, der Handschuh der Prinzessin und die Angriffsorder für die Reiterei, sich im gleichen Moment im Prinzen begegnen, da fällt die allerleidenschaftlichste Betonung auf seine Gestalt, und man bestaunt das Genie des Dichters, in dessen Werk sich die ‚Idee', der Grundkonflikt noch in der Mechanik der Dialoggruppen an entscheidender Stelle symbolisiert. Denn was anders ist das innerste Thema des ‚Prinzen von Homburg' als das Zusammentreffen einer Träumerei und eines Schlachtbefehls in einer Seele?

Es erscheint also nicht nur möglich, die figurenreichsten szenischen Gebilde als eine Komposition aus rein dialogischen Elementen nachzuweisen, es scheint auch, daß jede Szene um so illusionskräftiger, um so ‚dramatischer' ist, je sicherer durch ihre Bildung hindurch das zweiteilige Grundthema zu spüren ist. Es kann aber nicht geleugnet werden, daß ganz selten, am häufigsten noch in modernen und sogenannten realistischen Stücken, sich szenische Bildungen finden, die nicht auf dialogische Elemente zu reduzieren sind. Dies aber sind wahrhaftig Ausnahmen, die die Regel bestätigen! Es handelt sich dabei nämlich um jenen schon erwähnten Teil der Konversations- und Volksszenen, der nicht als Mosaik aus Dialogstückchen erklärt werden kann, bei dem vielmehr wirklich ein gleichzeitiges Miteinandersprechen mehrerer Individuen vorliegt. Dabei ist das Interessante, daß alle Szenen dieser Art ruhen, daß sie nichts für die dramatische Bewegung tun, daß sie im besten Fall als einstimmende Milieumalerei, im schlimmern als eine im Selbstzweck Geist oder Witz produzierende Geschwätzigkeit wirken. Sobald die Handlung vorwärts gehen soll, sobald etwas wirklich geschehen soll, ballt sich die lose Masse der Parlierenden wieder zu zweiteiligen Formen, wird der echte Dialog wieder hörbar. Wir müssen uns nämlich erinnern, daß wir von der Spiegelung des tätigen, handelnden, bewegten Lebens, des zwischenmenschlichen Geschehens durch den Bühnentext ausgegangen sind. Das bewegte Geschehen ist nun zwar die einzige Form menschlichen Lebens, die sinnlich darstellbar, zur Illusionserweckung geeignet, also eigentlich bühnenfähig ist — an sich jedoch ist das zwischenmenschliche Sein nicht auf zielvolle Bewegung, auf Handeln beschränkt. Es gibt zwischen Menschen auch Arten zweckloser, untätiger Beziehung, und da diese ebenfalls in der Sprache Ausdruck finden, so sind sie zwar nicht mimisch, aber doch sprachlich zu gestalten: Spiegelungen aus dieser undramatischen, nicht auf kämpferischen Kontrast gestellten Welt sind jene nichtdialogischen Gespräche. Die Morphologie des Dramas läßt uns hier neben der äußern Organisation der Gesprächsformen noch innere Formen des Sprechens überhaupt als Gestalt bildend für den Bühnentext erkennen. Wie das menschliche Sein, so hat auch die

menschliche Rede neben dem handelnden, praktischen Verhalten eine zweifache Art der zwecklos in sich ruhenden Entfaltung: die ästhetische und die theoretische, wissenschaftliche. Das im weitesten Sinne dieses Wortes ‚ästhetische' Sprechen, das ohne praktischen Zweck voll sinnlichen Selbstgenusses allerlei Tatsachen, außen oder innen, hin und her reicht, hat Mauthner mit dem prachtvollen Wort vom „Schwatzbedürfnis der Menschheit" ergründet. Das theoretische Sprechen ist sich auch Selbstzweck, insofern die Sätze wissenschaftlich Debattierender schon selbst (als Versuche, Wahrheit zu formen) Gesprächsziel sind, als sie nichts Reales außerhalb des Gesprächs bewegen wollen. Das praktische Sprechen ist stets eine Bewegung und ein Bewegen, ein Versuch, die Lage des Redenden und des Angeredeten irgendwie zu verschieben; es ist also der Mutterboden aller mimisch darstellbaren Vorgänge. Der Keim des Dramas kann deshalb nur das praktische (aus früher dargestelltem Grunde stets dialogische) Sprechen sein. Nun ist aber das wirkliche Leben nicht allein Bewegung — es gibt überall Ruhepunkte, sinnliches oder geistiges Verweilen. Der Bühnentext kann diese Ruhepausen in seine Welt mit aufnehmen. Er muß es durchaus nicht, denn er strebt die Illusion einer Wirklichkeit, keineswegs unsrer empirischen Realität an. Aber er kann es und tut es, wenn ihm solche Pausen der Stimmung der von ihm angestrebten Illusion förderlich scheinen. Dann setzt er solche ruhenden Gespräche, die natürlich ebenso gut von vielen wie von zweien geführt werden können. Der Grad, in dem diese ästhetischen oder theoretischen Gespräche zwischen den praktischen Raum finden, ist von allergrößtem Einfluß auf den Stil des Dramas. Je größer ihr Anteil ist, desto geringer wird die dramatische Bewegung. Die rein sinnlichen Gespräche, die sich den Inhalt eines Lebenskreises in zwecklosen Mitteilungen hinüber- und herüberreichen, sind das natürliche Mittel des ‚naturalistischen' Stücks. Wo sie überwuchern, da tritt an die Stelle dramatischer Wirkung eine lyrische Stimmung oder nur Langeweile. Die Schauspieler müssen, statt einen Vorgang zu gestalten, die körperlichen Manieren schwätzender Menschen nachmachen. Aber in richtiger Anwendung ist solch zweckloses Gespräch ein wundervoll einstimmendes Element: ‚Wallensteins Lager' (dem man — den Blick aufs Ganze der Trilogie gerichtet — fast jeden Handlungsgehalt absprechen kann und das auch von innen gesehen eine Ueberzahl rein schwätzender Szenen enthält) ist hier klassisches Beispiel. Ueberhaupt in der Exposition, die einen fertigen Zustand gibt, ist der Ort für solche Gespräche. Aber auch wo eine Stimmung aushallen soll, sind sie am Platze: ich erinnere an die wundervollen kleinen Soldatenszenen im vierten Akt von ‚Antonius und Kleopatra'. Die Entfaltung des theoretischen Gesprächs, des zweckfreien Gedankenaustausches, hat sicher erheblichen Teil an der ruhigen Würde, der adligen Geistigkeit, die vom Stil des ‚Torquato Tasso' ausgeht. Aber wo dieser Gesprächskategorie gegenüber die Entfaltung der praktischen bewegenden Reden unter das Mindestmaß herabgedrückt wird, da bricht jede

Suggestionskraft des Textes ab. Der Schauspieler bleibt unbeschäftigt, er fungiert als Vortragender. Das Gehirn der Zuschauer wird überanstrengt, alle Sinne bleiben müßig; es entsteht eine schlimme Langeweile — mag es sich nun um ein ‚philosophisches' Primanerdrama oder um ein slavisches Debattierstück handeln.

Das Drama lebt vom Zweckgespräch — alles andre kann nur nachhelfen. Aber freilich, wir leben im Zeitalter konventioneller Verhülltheit und Diskretion, wir verbergen sehr oft unsern Zweck unter einem scheinbar harmlos plaudernden oder objektiv erwägenden Gespräch. Diese Art des Verdeckten, unter der zweckfreien Form vordringenden Zielgesprächs Dargestellten, das ist die mit Recht — nur zu viel — gepriesene Kunst, die die Modernen gelernt haben, und die Ibsen mit höchster Vollendung gehandhabt hat. Es ist dies wohl eine reizvolle Neuanwendung der dramatischen Sprachkunst; aber diese Nuance macht nicht das Wesen aus. Das Wesen zu ergründen, durch das die Nachahmung einer zweckdienenden Rede solche Macht über unsre Seele gewinnen kann, die Lebenskraft des dramatischen Dialogs aufzusuchen, das ist schon Aufgabe einer Physiologie des Dramas.

Einsamkeit/ von Mario Spiro

Nun flieht die müde Hand der Druck der deinen,
Die Finger kosen langend leere Lüfte,
Sie zucken hoffnungslos in Qual und Weinen
Wie angeweht vom Hauch der Todesgrüfte.

Mein Auge, dem das deine Leben strahlte,
Dem neue Bahnen deine Fackel wies
Und aller Erden Herrlichkeiten malte —
Irrt nun im Krampfe über Eis und Kies.

In meinen ersten Süchten hüllte Trauer
Mein Wünschen ein ob nie gekannter Freude.
Du aber zeigtest mir die goldne Mauer
Und schufest jubelnd meines Traums Gebäude.

Du machtest mich zu deines Reichtums Erben,
Warst meiner Zagheit Leuchtturm, warst mein Lied: —
Nun bist vereinsamt du, indes ein Sterben
Durch meine Seele unaufhaltsam zieht.

Aus einem Band Verse, der, unter dem Titel: Schatten, im Verlag von A. R. Meyer, Berlin-Wilmersdorf, erscheinen wird.

Frau Warrens Gewerbe

„Was für eine Art Weib biſt Du eigentlich?“ fragt in dieſem Stück eine Mutter, mit allen Zeichen des Entſetzens, ihre Tochter, nachdem zuvor die Tochter, mit der Ruhe eines Unterſuchungsrichters, ihre Mutter gefragt hat: „Wer biſt Du? Was biſt Du?“ Die Mutter kann nicht umhin, zu antworten, daß ſie eine Dirne geweſen iſt, weil ſie kein andres Talent gehabt hat, als den Männern zu gefallen, und daß ſie eine Kupplerin geworden iſt in dem Moment, wo jene Begabung nachließ, ſich bezahlt zu machen. Die Tochter zeigt ſich als eine Art Weib, der jede aufrichtige, wie immer ſonſt beſchaffene, Ganzheit imponiert, und die deshalb, fern allem Phariſäertum, die alte Mutter in die Arme ſchließt. Das ſind die erſten beiden Akte. Doch Vivies Rechnung hat ein Loch. Sie hielt für ſelbſtverſtändlich, daß Frau Warren ihr Gewerbe, zu dem ſie bittre Not getrieben, als reiche Frau verſchmäht und aufgegeben habe, und muß erfahren, daß ihre Mutter aus Habſucht und Gewohnheit bei der ſchmutzigen Arbeit geblieben iſt, auch weiterbleiben will und trotzdem auf alle Vorteile und Familiaritäten, Gerührtheiten und Anſtändigkeiten einer regelrechten Mutterſchaft Anſpruch erhebt. Dieſe Halbheit erträgt die Tochter nicht. Gegen einen amoraliſchen Wandel hätte und hat ſie nichts. Aber ſie findet es unmoraliſch, ein Leben zu leben und an ein andres zu glauben, und ſagt ſich von der Mutter los. Das ſind die letzten beiden Akte.

Was iſt dieſe Vivie von Beruf? Es iſt nicht ſchwer zu raten. Mathematiker. Sie Mathematikerin zu nennen, hieße ſie bereits mit Attributen der Weiblichkeit verſehen, die Shaw ihr vorenthalten hat und vorenthalten mußte, wenn ſein Exempel aufgehen ſollte. Das aber ſollte es. Denn der Shaw von 1893 iſt auch ein Mathematiker und wäre gar keiner Theaterwirkung fähig, ohne Mathematiker zu ſein. Als er dann ſo etwas wie ein Dichter wurde und erkannte, daß die Menſchen alleſamt geſprenkelt ſind, verwickelte er ſie in Melodramenvorgänge, um wenigſtens durch dieſe einen Eindruck auf dasjenige Publikum zu machen, das für geſprenkelte Mitmenſchen nun einmal kein Verſtändnis hat. Es ſchadete ihm nichts bei dieſem Publikum und täuſchte die übrigen für kurze Zeit über ſeinen Mangel an Erfindungsgabe, daß er ſich den Anſchein gab, als perſifliere er das Melodrama, deſſen Effekte er doch unbekümmert einſtrich. ‚Frau Warrens Gewerbe‘ ſucht und findet den Erfolg — und einen kräftigern Erfolg, als alle ſpätern Stücke hatten — auf einem andern Wege. Was an Handlung vorhanden iſt, kann nicht gut weniger melodramatiſch ſein. Wo gleichwohl ein Hang zur Empfindſamkeit bemerkbar wird, iſt ſie nicht künſtlich aufgeſetzt, ſondern pſychologiſch und dramatiſch untadelig begründet. In dieſer rein-

lichen Atmosphäre wären die Kinder des spätern Shaw für die Menge verloren. Der Anfänger hüllt seine Geschöpfe nicht in jenes strömende, fließende, zitternde Licht, das Candida, Caesar und Cicely ungreifbar, aber unendlich schön macht, sondern stellt in das klarste Tageslicht sechs Figuren, die erstens, jede für sich, konstruiert sind, die zweitens, in Gruppen von je drei, gegeneinander kontrastiert werden, und die drittens, alle zusammen, verschiedene Thesen beweisen. Also wirklich nicht mehr als eine Rechenaufgabe, simpel genug, um vom Verstand der Unverständigsten gelöst zu werden, die dabei außer einem handlichen Resultat noch die Freude an ihrem eigenen Scharfsinn haben.

Die Thesen entspringen sämtlich einer Grundanschauung: daß die großen Tiraden, die pathetischen Geberden, die ranzigen Sentimentalitäten, die überkommenen Befehle unsrer Ethik reif sind, von der reinen Vernunft eines lebenstüchtigern Geschlechts entwertet zu werden. Ehre Vater und Mutter nur dann, wenn sie nicht öffentlich Wasser predigen und heimlich Wein trinken. Nenne eine Sache nicht bei dem einen Namen, wenn jedermann weiß, daß du den andern meinst. Achte einen Fabrikbesitzer, der sechshundert Mädchen durch Hungerlöhne zu horizontaler Nebenbeschäftigung zwingt, nicht höher als einen Bordellwirt, der den Mädchen jene zeitraubende und uneinträglichere Hauptbeschäftigung erspart. Es ist klar: diese Leit- und Lehrsätze sind Shaw die Hauptsache. Seine Personen sind nur dazu da, seine Thesen weitläufig zu beschwatzen und, was mehr ist, zum Siege zu führen. Wie in der altbackensten Rührkomödie setzt sich die Tugend zu Tisch, wenn sich das Laster erbricht. Frau Warren, ihr Zuhälter Crofts und der heuchlerische Pastor Gardener, der vermutlich Vivies Vater ist: dieses Dreiblatt büßt seiner Jugend Sünden in einem freudelosen Alter. Vivie Warren, ihr kunstbeschienener Verehrer Praed und ihr Freund Frank Gardener, der vermutlich ihr Halbbruder ist: dieses Dreiblatt sonnt sich in der Sympathie seines Ersinners und könnte eine schöne Zukunft haben, wenn es eine Gegenwart hätte. Es hat leider keine. Alle diese Menschen, die guten wie die schlechten, sind Verkümmerungen: sie haben keine andern als diejenigen Züge mitbekommen, welche für Shaws Tendenz Beweiskraft haben. In Vivie ist jede Spur von Weiblichkeit, weil sie die glatte Rechnung komplizieren würde, künstlich getötet worden: denn von Hause aus wird die natürliche Tochter der heitern Dame Warren und des fleischlichen Geistlichen Sam Gardener nicht gerade eine Eishaut sein. Shaw macht sichs hier noch reichlich leicht. Soweit er nicht durch die Macht seiner Beredsamkeit unsre zähe Skepsis zu besiegen hofft, verläßt er sich auf den Charme seines Esprits, der freilich recht unwiderstehlich ist. Immer wieder beschwingt er die gewichtige Komödie und verkündigt schon unsern Bernard

Shaw, dem Fragen der veränderlichen Gesellschaftsmoral zum Glück gleichgültiger sind als die Vielfältigkeit und Vieldeutigkeit der unveränderlichen menschlichen Natur.

. . . Mit der Aufführung dieses Stückes im Zentraltheater hat das künftige Hebbeltheater einen Vorgeschmack seiner Leistungen gegeben, der zu nicht geringen Erwartungen berechtigt. Wie weit die literarische Initiative des Unternehmens reichen wird, das läßt sich selbstverständlich jetzt noch nicht ermessen. Was vor allem not tut, ist eine Förderung der lebendigen deutschen Produktion, die immer schmählicher hintangesetzt wird. Es ist wie eine Ironie der berliner Theatergeschichte, daß der älteste Direktor, den wir alle immer wieder totgesagt haben, daß Otto Brahm es heute den jüngern und jüngsten an Wagemut zuvortut, ohne sich dabei in allzugroße künstlerische Unkosten zu stürzen. Unter Blinden ist eben nach wie vor der Einäugige König. Das Hebbeltheater wird hoffentlich zweiäugig sein. An der ersten Vorstellung war im ganzen weiter nichts zu tadeln, als daß sie Shaws erfrischendes Tempo manchmal zu behaglich nahm. Im einzelnen war der Pastor Gardener des Herrn Richard Leopold völlig verfehlt und der Praed des Herrn Licho in der Skizze stecken geblieben. Die übrigen vier Rollen sind geräumiger. Ein neuer Herr Paul Otto machte sichs im Frank Gardener mit einer Sicherheit bequem, als sei er uns schon längst so angenehm, wie er uns erst durch diese fröhliche und flotte, freche und doch immer liebenswürdige Gestalt geworden ist. Die andern drei Darsteller sind gute alte Bekannte, die nur an den rechten Platz gestellt zu werden brauchen, um innerhalb der berliner Schauspielkunst einen hohen Anwert zu finden. Fräulein Maria Mayer kann Gefühle besser unterdrücken als zeigen. Sie ist mit ihrer spröden Erscheinung und ihrer vornehmen Ueberlegenheit eine nicht blos glaubhafte, sondern auch sympathische Vertreterin der vernünftigen, musterhaft erzogenen Vivie Warren, dieses Neutrums aus der Retorte des Shawschen Advokatentums. Herr Nissen ist kein John Gabriel Borkman, und es ist fraglich, ob er heute noch zu einem Hebbelspieler zu erziehen sein wird. Aber in Episoden, wie diesem schäbig-eleganten, unbefangen-schuftigen Lord Crofts, ist er, mit seiner näselnden Stimme und seiner hundsgemein gemachten Schnauze, einfach meisterlich und meisterlich einfach. Frau Bertens ist als Kittie Warren laut gefeiert worden. Ihre Dialektik in allen Ehren. Keine Rede, kein Satz, keine Pointe, die nicht förmlich plastisch würden und sich von allen Seiten greifen ließen. Es ist wohl sehr schwer, wenn nicht unmöglich, bei solcher glanzvollen Fähigkeit zur Interpretation eine naive Gestalterin zu sein. Diese Frau Warren hatte immer an das andre Leben geglaubt, aber man traute ihr nicht zu, daß sie das eine Leben jemals wirklich gelebt hatte.

Eine unkritische Theaterkrise / von Emil Faktor

Ueber das prager deutsche Theater war in der berliner Presse wunderliches Zeug zu lesen. Wegen eines geringfügigen und glatt beigelegten Orchesterstreikes hat man den ‚stolzen Bau' unsrer Landesbühne, auf Grund irriger und irreführender Informationen, ins Wanken gebracht, und es wurde davon geschwafelt, daß der Lebensabend des verdienstvollen Theaterleiters von düstern Sorgen umwölkt sei. Ich folge gern der Aufforderung des Herausgebers der ‚Schaubühne', einiges über den wahren Charakter der angeblichen Theaterkrise zu sagen.

Das Mißtrauen äußert sich zuweilen seltsam. Angelo Neumann klagt seit Wochen über schlechten Geschäftsgang. Trotzdem er ein ‚offenes Wort' an seine prager Kundschaft richtete, alle seit zwanzig Jahren gemachten Aufwände darin verzeichnete, sich einen Idealisten pries, wollte ihm niemand Glauben schenken. Das erwünschte Mitleid blieb aus, und der enttäuschte Mann muß nun die paar tausend Kronen Zulage für sein streikendes Orchester aus eigener Tasche zahlen. Das Bitterste daran ist die auffällige Interesselosigkeit für die aufgeschlagenen Geschäftsbücher Neumanns. Trotz der liebenswürdigsten Aufforderung machte niemand von der Einladung Gebrauch, sich von den faulen Finanzen im Staate Angelos zu überzeugen. Man würde sich eher noch dazu entschließen, ihn für einen Idealisten als für einen Bühnenleiter zu halten, den sein Idealismus Geld kostet. Das Vertrauen der Prager in die materielle Wohlfahrt Neumanns ist unerschütterlich.

Der hartköpfige Siebziger ist aber von seinem Verarmungswahn nicht abzubringen. Da ihm Prag nicht glaubte, mußte Berlin erfahren, wie schmerzlich und ungesund für die Tasche es ist, in Prag deutscher Theaterdirektor zu sein.

Da uns Herr Dr. Richard Batka in seinem berliner Aufsatze mit einem eventuellen Rücktritte Neumanns bedrohte, möchte ich ihn der unentwegten Furchtlosigkeit des prager Publikums versichern. Wir lassen uns nicht ängstigen. Wir wissen genau, daß ein Theaterdirektor nicht zugrunde zu gehen braucht, dem das Land eine Subvention von 204 000 Kronen gewährt, dem alljährlich außerdem eine Abonnementssumme von 250 000 Kronen in die Hände gelegt wird. Ausverkaufte Häuser, Zulauf des Publikums bei jeder Gelegenheit, ob die Reklametrompete für Kainz, für die Niese, für Schmedes, für den ‚Walzertraum' oder für eine französische Cochonerie arbeitet, sind häufige Symptome einer gespickten Theaterkasse. Und auf die Fallen, daß ein seriöser Theaterleiter nicht von Gnaden der ‚Lustigen Witwe' abhängig sein wolle, muß man nicht hereinfallen. Neumanns berühmter Kollege, weiland Geheimrat Goethe, Theaterdirektor zu Weimar, hat sich nicht gescheut, mit Kotzebue Geschäfte zu machen. Und er war doch auch ein wenig ideal veranlagt.

Wir fürchten uns nicht vor einem Rücktritt Neumanns. Auch dieser unersetzlichste Theaterdirektor Europas müßte verwunden werden. Ich will

erst nicht die Namen der Vordringlichen aufzählen, welche während der vorjährigen, lebensgefährlichen Krankheit Neumanns das Terrain beschnupperten. Ein Nachfolger würde sich finden lassen. Er müßte ja nicht gerade ein Ausbund von Gerissenheit sein, er könnte auch ohne Pomp und großsprecherische Allüren auf dem Theaterthron der hunderttürmigen Stadt residieren. Es gibt auch solche Idealisten, die sich an ein Unternehmen wagen, selbst wenn es kein totsicheres Bereicherungsinstitut ist. Ich will Angelo Neumann ruhig zugestehen, daß ihm an Suggestionskraft wenige gleich kommen. Für alles, was er anfaßte, hat er eine besondere Formel gefunden, es gewichtig erscheinen zu lassen. Selbst wenn er eine Fledermaus-Aufführung mit einem Variété-Konzert garnierte. Auch hat er den Mut, Halbheiten für etwas Großes und Ganzes auszuposaunen. Der Erfolg hat ihm oft Recht gegeben. Was für andre Bühnen die Arbeit einer Saison geworden wäre, hat er in wenigen Wochen erledigt: der ganze Schiller, Goethe, Hebbel, Grillparzer, Anzengruber, Shakespeares Königsdramen wurden in einem Anlauf genommen und in einem Monat heruntergespielt. Die Schauspieler keuchten sich zu Tode, die Kulissen krachten, der Souffleur wurde heiser — aber es ging. Man war literarischer gewesen als Berlin und Wien zusammen und durfte den elfmonatigen Rest des Jahres die unverschleierten Prinzipe des Geschäftstheaters walten lassen. Auch hat er den Maifestspielrummel in die Welt gesetzt. Das Zusammentrommeln alter und junger Berühmtheiten ist seine Spezialität, und wenn er sich im Glanze übervoller Häuser sonnte, übersah man das Improvisatorische eines uneingespielten Ensembles und ließ ihm die Ehre eines selbstlosen Kunstmäcens. Nur Berlin war spröde und erkannte hinter der Maske das aufgeblähte Impresariotum. Ich taste schließlich nicht im geringsten den bejahrten Ruhm Neumanns an, als der ersten einer erkannt zu haben, daß sich an Wagners gigantische Werke eine neue Epoche kette. Und hurtig durchquerte er Europa als Schatzmeister des Genies. Es muß ihm zugestanden werden, wie treu er auch in Prag den Nibelungenhort gehütet hat — nicht zu seinem Schaden.

Soll ich diesen Zugeständnissen ein paar Negationen entgegenhalten? Es könnte zu weit führen. Der Fall ist zu unbedeutend und nur der Typus interessiert. Der Typus eines Tyrannen von Theaterdirektor, dessen Herrschaft das moralische Bewußtsein des Schauspielerstandes niederdrückte. Wer bei Angelo Neumann auf die Dauer sein Auskommen finden wollte, mußte darauf verzichten, sich als freier Künstler zu fühlen. Zittern mußte er vor dem Szepter des Gewaltigen, durfte nicht beim Publikum größern Anhang finden, als es der Direktion paßte, mußte sich byzantinischen Hausgesetzen fügen. Die Strafe der Kaltstellung hat Neumann jederzeit mit haarsträubender Skrupellosigkeit verhängt. Da lag ihm nichts an der Zugkraft eines Stücks, an der Beliebtheit eines Könners. Die Verweigerung eines untertänigen Dienstes genügte, um jemand zu halbjähriger Untätigkeit zu verdammen. Ein vorsintflutliches Rechthabertum versteinerte seine Züge

bis zur Grausamkeit. In jeder Theaterstadt Deutschlands leben Zeugen dieses antisozialen Vorgehens. Und es ist nur natürlich, daß unser Schauspiel unter einem Regime der Willkür von Stufe zu Stufe sank.

Ein neuer Theaterdirektor könnte sich schon durch die Hebung des Niveaus aufhelfen. Man kann auch Geld verdienen, ohne eine heuchlerische Umgebung und ohne Kreaturen zu züchten, welche jahrein jahraus die größenwahnsinnige Phrase von einer Stütze des Deutschtums plappern. Ein Theaterdirektor braucht ja nicht mehr zu sein als Theaterdirektor. Es ist nicht ausgeschlossen, daß man dabei auch künstlerisch arbeitet und neben dem Geschäft auch die Literatur leben läßt. Es gibt Ersparungsmaßregeln, die selbst Direktor Neumann ersprießlich wären. So leistet er sich den Luxus unbrauchbarer Kräfte aus Starrsinn, aus Trotz gegen Widerspruch. Davon will ich nicht erst sprechen, daß er die höchste Gage seiner eigenen Frau zahlt, die mit ihren wohlgezählten sechzig Jahren als jugendliche Liebhaberin wie ein gespenstischer Anachronismus wirkt, das Repertoire belastet, das Publikum verscheucht. Von ausverschenkten Häusern, welche dem jedesmaligen Auftreten der Frau Johanna Buska hingeopfert werden, kann man nicht reich werden. Nur rede nicht von schlechten Einnahmen, wer es sich erlauben kann, eine hohe Gage zu zahlen für — Geschäftsstörungen.

Wir haben keine Angst um Angelo Neumann. Er wird es sich noch zehnmal überlegen, bevor er seine Demission wagt. Sie könnte angenommen, jawohl, angenommen werden. Und das fühlt der Unentbehrliche. Denn er ist nicht blos Idealist, sondern auch Kenner der realen Verhältnisse. Und die berliner Oeffentlichkeit, welche uns ob des dräuenden Verlustes zu bedauern anfing, bitten wir um Abregung. Angelo Neumann bleibt nach wie vor der direktoriale Gönner seiner prager Mitbürger.

Malvolio/ von Herbert Eulenberg

Er ist der eigentliche tragikomische Held in Shakespeares ‚Was ihr wollt'. Um ihn dreht sich das ganze tolle Spiel derer, die in Gräfin Olivias reichem Hause herumfaulenzen und herumschmarotzen. Er ist auch unter den närrischen Gesellen, die Shakespeare in diesem Stück auf die Beine gebracht hat, bei weitem die originellste Schöpfung des Dichters: Junker Tobias von Rülp, der feiste, immer durstige Silen, ist nur ein Vetter aus der Familie Falstaffs, Fabio, der Mitmacher und Kumpan bei allem, wo es etwas zu trinken, zu raufen und zu lachen gibt, stammt aus dem zahlreichen Stamm der Pistol, der Mercutio und der Trinculo oder wie die lustigen Spießgesellen bei Shakespeare sonst heißen mögen. Er, Fabio, hat sogar auffallend wenig Farbe und Eigenart mitbekommen. Und Junker Andreas Bleichenwang, der feige, läppische, dumme Hausnarr, der nur dazu taugt, gefoppt und um sein Geld gebracht zu werden, streckt er nicht in mancherlei Verwandlung aus vielen andern

Stücken Shakespeares seinen albernen Schädel heraus, so noch ein wenig törichter als Junker Schmächtig in den ‚Lustigen Weibern von Windsor', und noch ein wenig gezierter als Don Adriano de Armado in ‚Liebes Leid und Lust'! Alles dies sind verschiedene Abzüge, Extrakte der großen Macht, mit der nach Schillers populär gewordenem Wort die Götter selbst vergebens kämpfen. Eine Figur wie Malvolio hat der Dichter nur ein einziges Mal geschaffen, und nirgends ist dem korrekten Philisterium übler mitgespielt worden, als in dieser Gestalt des Haushofmeisters Malvolio. Ja, es wird ihm so übel mitgespielt, daß die Komödie eine Weile lang wie auf des Messers Schneide steht und droht, in ihr Gegenteil, in die Tragödie, hinabzufallen. Es ist der größte Beweis von Shakespeares überlegenem Genie, von seiner Intelligenz und von der Erhabenheit seines Gefühls, daß er uns in dieser Komödie bis an einen tragischen Absturz führt, uns einen Moment schwindeln macht und dann plötzlich mit einem Ruck wieder in die Komödie zurückzureißen vermag. Sehen wir zu, wie dies gelingt.

Er ist an keinem glücklichen Tage in seinem korrekten Leben in den Dienst der reichen Gräfin, des Fräuleins Olivia, als Haushofmeister eingetreten, der ehrenwerte Herr Malvolio. Zwar anfangs hat die Gräfin ihn sicherlich mit Wort und Tat unterstützt, wenn er gegen das zügellose, ausschweifende Leben ihres Oheims Tobias in ihrem Hause eiferte. Aber, nun ihr Bruder gestorben ist, hält sie sich in ihren Gemächern verschlossen und ist in ihrer Schwermut viel zu schwach, dem immer wüster werdenden Lebenswandel des Oheim Tobias zu wehren. Der, auf seine Verwandtschaft mit der Gräfin sich stützend, treibt es immer toller, holt sich noch zwei Spießgesellen von der Straße ins Haus, mit denen er saufen und randalieren und die Nacht zum Tage machen kann. Malvolio leidet namenlos. Vergebens bietet er seine ganze Autorität auf, dem Gesindel sein viehisches Treiben zu legen. Die Kanaille von Oheim verlacht ihn nur. Vergebens führt er seine Tugend vor dem Gelichter spazieren oder schreitet, das Gebetbuch in der Hand, sonntags an ihnen vorbei in die Kirche, oder geht abends um neun nach dem Nachtmahl in seiner keuschen Kammer zu Bett. Es hilft nichts: die drei Lüdriane führen ihr gottlästerliches Leben ohne Scham und ohne Reue weiter. Längst hätte sich der würdige Malvolio schon aus diesem Hause des Lasters und der Völlerei weggemacht, wenn nicht die Gräfin Olivia, seine arme reiche Herrin, drin wäre. Die unter diesen Bestien allein zu lassen, nein, das wäre eines Ehrenmannes nicht würdig! Sie, das junge, schwache, verlassene, schöne Ding bedarf des Schutzes in dieser schlechten Welt. Und darum, um sie bleibt er in dieser Hölle, erträgt er die aufdringlichen Späße des saubern Tobias von Rülp — ist es doch ihr Oheim! Und nach und nach denkt und fühlt er sich immer mehr in diese Protektorrolle über die junge Gräfin hinein. Seine Sympathie mit dem armen, schwachen Geschöpf, das ohne Eltern, ohne einen väterlichen Freund — denn Oheim

Tobias ist nur ein trinkendes Tier — ihr junges Leben allein führen muß, wächst von Tag zu Tag. Die Liebe Orsinos, des mächtigen Herzogs, wird von ihr verschmäht. Sie will allein bleiben, sie liebt die Einsamkeit, alles ihm liebe, ja verwandte Züge. Wie, wenn sie — —! Er vergleicht und kombiniert: es stimmt wirklich — sie führt unter dem frivolen, lasterhaften Treiben um sie herum ein ganz ähnliches einsames Leben wie er. Sie meidet die Gesellschaft, sie schließt sich mit sich selbst und ihrer Tugend ein. Sollte in alledem nicht eine heimliche Zuneigung zu ihm liegen? In dieser seelischen Stimmung, in diesem süßen Zweifel findet er, Malvolio, im Garten den Brief, den Maria, der Gräfin Kammermädchen, im Bunde mit den drei Spießgesellen für ihn aufgesetzt hat, in dem er die Liebe der Gräfin zu sich bestätigt findet. Und in wenigen Szenen rollt nun das Schicksal des von der Schelmerei düpierten Philisters bis zu seinem tragikomischen Ende. Der Hochmutsteufel und die Einbildung einer Liebe, die nicht existiert, bringen ihn in einen Zustand, den die Welt für wahnsinnig hält und den sie nach der damaligen Methode mit Einsperren und Beschwörungen zu heilen sucht. Gibt es denn ein tragikomischeres Bild als das, wie Malvolio vor der Gräfin steht und sie, wie der Brief ihn gewiesen hat, süß anlächelt, wie er, der ernste, würdige, meist mürrische Mensch aus Liebe sich zum Lächeln zwingt, das ihn schmerzt und das uns selbst, trotzdem wir lachen müssen, wehe tut. Es ist die genialste Szene des Stücks, und man sieht Shakespeares Auge daraus mit seinem eigenen Ausdruck in holdem Wahnsinn uns anschauen.

Wie die Gräfin Olivia den bösen Spaß erfährt, den man sich mit dem Haushofmeister Malvolio gemacht hat, bittet sie den Herzog, dem Armen, dem so entsetzlich mitgespielt wurde und der wütend aus dem Haus davongerannt ist, Boten nachzusenden und ihn einzuholen. Aber die Boten fanden ihn nirgends mehr in ganz Illyrien. Er soll über die Grenze gegangen sein und in einem großen Kloster Dienste gefunden haben. Dort ist er denn auch hochbetagt und unbescholten gestorben; sein Geld und Gut, das er sich erworben, hat er der Kirche vermacht.

Die Aufgabe eines Schauspielers ist, die menschliche Natur darzustellen, nach ihren verschiedenen Seiten, in tausend höchst verschiedenen Charakteren, diese alle jedoch auf der gemeinsamen Grundlage seiner, ein- für allemal gegebenen und nie ganz auszulöschenden, Individualität. Dieserwegen nun muß er selbst ein tüchtiges und ganz komplettes Exemplar der menschlichen Natur sein, am wenigsten aber ein so defektes oder verkümmertes, daß es, nach Hamlets Ausdruck, nicht von der Natur selbst, sondern von einigen ihrer Handlanger verfertigt zu sein scheint. Dennoch wird ein Schauspieler jeden Charakter um so besser darstellen, je näher derselbe seiner eigenen Individualität steht, und am besten den, der mit dieser zusammentrifft; daher auch der schlechteste Schauspieler eine Rolle hat, die er vortrefflich spielt: denn da ist er wie ein lebendes Gesicht unter Masken. Schopenhauer

Kasperletheater

Lautenburg in Wien/ von Hjalmar Ekdal

Ein Monolog

Der Direktor ſitzt, in finſteres Brüten verloren, das Haupt in die Hand geſtützt, in ſeinem Seſſel:

Wärs möglich — könnt' ich nicht mehr, wie ich wollte?
Wärs möglich, daß die Kunſt mir ewig grollte?
Erweiſt ſie Gnade nicht für einen Fehltritt,
Wenn man zurück vor ſie mit reu'ger Seel' tritt?
Wahr iſts — es ließ ſich einmal nicht vermeiden —
Lang lenkte mich ein andrer Stern.
Die fränkſchen Zoten konnt' ich niemals leiden,
Nur die Tantiemen nahm ich gern . . .
Doch nicht mehr dien' ich Gallien nun als prêtre:
Ich haſſe glühend avoir und être . . .
Und Frankreichs Poſſen alle miteinander
Sind grade gut für Richard Alexander.
(Er ſteht auf und öffnet weit die Arme)
O Muſe, deinem Dienſt aufs neu ich ſchwör':
Nimm den Bußfert'gen wieder an dein coeur.
O, öffne deine bras dem alten Diener,
Führ' ins Theater mir das Volk der Wiener:
Laß meinen Sühnedienſt nicht gar zu ſchwer ſein
Und mein Parkett-Fauteuil nicht gar zu leer ſein.
Dein Goldhaar flattre vor mir als Panier . . .
Behalt das Haar, jedoch das Gold — ſchenk mir!
(Er ſinkt auf ein Knie nieder)
Mach Frieden denn mit deinem treuſten Sohne:
Dein bin ich bis zur letzten Doppelkrone.
Züchtige mich nicht mit allzu ſchweren Strafen:
Mit Hebbel ſteh ich auf — mit Hebbel geh ich ſchlafen.
So ſchreite ſegnend denn an meiner Seite
Und banne von mir das Geſpenſt der Pleite!

(Er bleibt knieend, mit weit von ſich geſtreckten Armen, Sonne auf dem männlichen Antlitz. Ein Diener erſcheint, legt leiſe drei Briefe auf einen Tiſch, entfernt ſich geräuſchlos. Der Direktor erhebt ſich, ſchreitet majeſtätiſch zum Tiſche, öffnet den erſten der Briefe. Sein Antlitz erblaßt)

Weh mir, weh mir, welche Töne,
Das iſt gar nicht comme il faut.
Iſts nicht, als ob man mich höhne?
Magrer wird das Bankdepot,
Magrer der Rapport der Kaſſen,

Von Erfolgen keine Spur,
Denn die Publikümmer haſſen
Das Gebild der Lit'ratur.
Doch ich bleibe an der tête,
Reiß die Karre aus dem Dreck:
Friſch heran denn, Aufſichtsräte,
Schreibt mir einen Rieſenſcheck . . .!!
(Er öffnet den zweiten Brief)
Ha . . . auch hier werd ich verlaſſen!
Auch die Aufſichtsräte paſſen!
Mammon iſt nicht zu erzielen,
Und ſie ſchreiben klipp und klar:
„Willſt du hier den Künſtler ſpielen,
Tus — auf eigene Gefahr!"
(Er ſchreitet auf und ab . . . . mit höhniſchem Lachen)
Wie magſt du, Volk, dir ſolch ein Bildnis malen?
Was kommt dir nur in deinen blöden Sinn?
Ich bring dir Kunſt — und ſoll ſie ſelbſt bezahlen?
Dies iſt die Stelle, wo ich ſterblich bin . . .
Ha, weiche ab von mir, verdummte Maſſe:
Du darfſt mir nicht heran an meine Kaſſe.
(Achſelzuckend)
O Muſe, Feuerweib voll Glut und Flammen:
Ich fürcht', wir beide kommen nicht zuſammen.
(Er öffnet den dritten Brief)
Doch ach, wie wirkt dies Zeichen auf mich ein!
Dies iſt der Geiſt, den ich begreife . . .
Wie klingt die Melodie ſo wunderfein,
Wie tanz ich gern nach dieſer Pfeife.
Im Geldbrief ſendet Alexander hier,
Dem einſt ich nahe ſtand als Chef und Vater,
In neuen, braunen Lappen ſchickt er mir
Den Anteil aus dem Reſidenztheater.
Bedankt ſei, braver Richard, treu und bieder:
Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder!
Schnell bringt dies Brieflein den Entſchluß in Trab.
Ich zahle nicht 'nen sou . . . ich danke ab!
Gern würd ich, Muſe, ewig dein gedenken,
Wenn andre mir dazu die Mittel ſchenken.
Doch tropft herab der Schweiß mir deinetwegen,
So paßts mir nicht, noch Bargeld zuzulegen.
Adieu denn pour toujours! Ich bete meine Credos
Jetzt wieder zu den Biſſons und den Feydeaus,
Verleugne öffentlich ſie ſcharf und prompt,
Schimpf, daß man ſie noch ſpielt am Fluß der Panke,
Doch, wenn dann Alexanders Geldbrief kommt,
Pack ich ihn aus und ſchreibe freudig: Danke!
Laß, Preſſe, ab, dich drüber zu erboſen —
Ich bleib ein König auch in Unterhoſen!

Rundschau

Jane Hading

Also gut, auch wir sind müde; müde der Müdigkeit platter Versfüße und der immer selben Delirien, die um einen preziös gestreckten Zeigefinger gewickelt werden. Ist die armsälige Impotenz eines Knaben, der blaß und zusammengesunken hinter starken Zitaten herlächelt, ist die Verkrüppelung einer dekorativen Frau, deren Frissons in Kaffeehausanekdoten erstarrt sind, sind alle diese dilettantisch vagabundierenden Herzschläge Beweise für eine erlesene Schöpferkraft, für eine seelische Ueberlegenheit, für — irgendeine Echtheit?

„Tous les élegiaques sont des canailles."

Man rotte sie aus.

Ich rufe alle Barbaren, die sich irgendwo mit ihrem Haß versteckt haben mögen, auf den entfärbten Plan. Es ist die Zeit für sie. Sie sollen ihre Fäuste öffnen. Ehrliche Barbaren! Sie haben im Unterholz noch nicht parzellierter Wälder gelegen und wissen, wie Waldläuse picken. Sie haben, in ihrer Pubertät, das Schreien der Hirsche studiert und kennen den Geruch von frischgemolkener Milch, der (an schönen Abenden, wenn über dem schwarzen Hochwald das blaue Wasser des Himmels zu feuerreinen, grün-orangenen Schnäpsen gebrannt ist und das große, berauschte, das lichte Fluten in den Lüften beginnt . .) die einsamen Höfe lockender macht. Im Winter sind sie kilometerweit Schlittschuh gelaufen, im Dunkel durch ein Dorf getappt, haben ein Wirtshaus gefunden, worin eine gelbe Funzel blakte. Sie wissen, wie dann der Glühwein schmeckt, gefrorener Käse, körniges Bauernbrot. Es ist sehr wichtig, das zu wissen. Auch dies: wie man plötzlich einbricht, nachdem das durchsichtige Eis hohl und immer heller und schließlich fast wie Kristall gesungen hat, um nun mit dem Geheul eines springenden Riesenpokals zu zerbrechen. Es lohnt sich, als Junge, als ein kleines Tier in Lebensgefahr gewesen zu sein. Viel später kommt diese beinahe übersehene Stunde wieder, in einer Großstadt, wenn ein sausendes Vehikel an einem vorbeistreicht, wenn man eine Minute lang sehr glücklich gewesen ist, oder wenn, in einer Minute, reife Hoffnungen zerquetscht werden. O, das köstliche, frische Bettlinnen, in das der abgeriebene, zähneklappernde, erschöpfte Kadaver gesteckt wurde. Damals. Das Einschlafen, mit dem Krachen und Pfeifen in den Ohren . . Ich bestehe nicht länger auf solchen ursprünglichen Menschlichkeiten, die Barbaren sollen herabkommen, sie werdens uns besorgen. Aber richtige Barbaren! Keine schwäbischen Blauaugen, keine Oberammergauer, keine Sommerfrischler. Die schweizer Kuhbuben dürfen zu Hause bleiben. An ihren Lenden wird man sie erkennen, an ihrer bodenlosen Begeisterung für — allerlei. Ihre Ansichten über Kunst und Literatur werden ganz primitiv sein. In der Brusttasche werden sie einen Tomahawk tragen.

Ich stelle mich unter ihren Schutz, da ich jetzt von zwei Franzosen sprechen muß und von Jane Hading, die in ihren Stücken spielte. Unsre vereinigten berliner Wetterbureaus, die von herabgekommenen Kommis

Tag für Tag mit Eifer bedient werden (sie trafen diesmal mit den Aestheten zusammen), haben festgestellt: Die Stücke des Alexander Dumas fils sind alte Schinken, seine ‚Demi-Monde' dürfte, wenn es in der Literatur mit Anstand zuginge, die Fleischbeschau nicht mehr passieren. Das wird uns, in schlechtem Deutsch, von der untadeligen Diktion dieser ‚Demi-Monde' versichert. So empfinden Mitbürger, die knapp über die Kunstmittel irgend eines unmöglichen Jargons verfügen, bei Gesprächen, deren Klang und Sicherheit, deren schmiegsame, wie eine Degenklinge zitternde Raschheit einen Wilden verführte. Es ist ein Tendenzstück? Nein, ein Wortgefecht — für das die dumme Intrige nur einen Vorwand abgibt . . . An diesem ersten Abend war Jane Hading nicht sehr hervorragend. Man bekam zu wenig von ihr zu sehen. Eine Frau, die noch schön ist, prächtige Toiletten, Sicherheit, Geist, ein Dutzend körperliche Offenbarungen, die man unter magern Rudimenten von Weiblichkeit mit soviel Dankbarkeit auflas, daß es fast schien, als wäre man einfach hingerissen . . . Sonst nichts.

Aber in der ‚Rafale' von Bernstein am nächsten Abend erhob sie sich in einer anbetungswürdigen Dreieinigkeit: Weib, Französin, Künstlerin. Das rostrote Haar, seitlich gescheitelt, ist nach vorn geworfen und dann in zwei breiten Flügeln zurückgelegt. Diese Flügel schmücken ihr Profil mit einer schweren, mattgoldenen Pracht. Im Nacken sitzt ein großer, lockerer Knoten. So hat der Kopf der Schauspielerin etwas Byzantinisches; Verwirrtheit und Strenge.. Der Suzanne d'Ange wird gesagt: Vous êtes une force. Jane Hading ist eine Kraft, die Kraft zu lieben. Sie kommt, groß und stark. Wenn sie sich regt, schwellen und sinken weiche Wellenlinien; ihr Gang ist rauschend. Wenn sie liebt, atmen alle diese tausend Linien heiß durcheinander. Sie sinken in einer tötlich milden Hingabe zusammen . . Sie tritt in einen Salon, Pariserin, Weltdame, aber in ihr ist etwas Zusammengeballtes, wundervoll Gespanntes, eine Kraft. Sie unterhält sich, lächelt, wechselt mit ihrem Gatten ein paar Worte. In diesem Augenblick ist es, als hielte sie, sehr gemessen, mit der Höflichkeit der Verachtung, ja, als hielte sie nachlässig ein Beil in der Hand. (Die nicht minder schöne Kehrseite der großen Leidenschaft: Der gelbgeflammte Haß.) . . Ein Auftakt. Die Gesellschaft verläßt langsam den Salon. Sie geht einige Schritte hinterher, sie drückt hastig die Türflügel zu; aber für einen Augenblick lehnt sie sich leise, flüchtig mit ihrem ganzen Körper dagegen, auf diese endlich geschlossene Tür . . Sie ist allein mit einem jungen Mann, auf den sie, verwandelt, bebend, zustürzt, dem sie lauernd und hilflos mit einer wilden Bitte in die Augen sieht, zu dem sie ‚Du' sagt. Mit diesem Du (sie leuchtet auf: rothlond, eine flackernde Blässe um das Gesicht, den blendenden Hals zurückgebogen, sehr stark) beginnt der heiße Kreuzweg, den sie von Station zu Station, auf den Knieen, taumelnd, höhnisch, in immer erneuten Sätzen zu Ende geht. Als im Kabinett ihres Geliebten der Schuß fällt, krampft sie sich in die geschlossene Tür, rast, zuckt, und gleitet, das Gesicht an dieser Tür, die Knie an dieser Tür, zu Boden. Die Nägel der gespreizten Finger kratzen langsam an dem Holz hinunter.

Die Barbaren sollen kommen. Sie werden sagen, daß dieses Weib schön ist. René Schickele

Der versenkbare Bühnenboden

Kunst ist Ausdruck, nach Arnold Böcklins trefflicher Formel. Man darf vorsichtig hinzufügen: aber Ausdruck ist noch nicht Kunst. Will sagen: Kunst ist Ausdruck mit den ganz besondern Ausdrucksmitteln einer jeden Kunst. Wer demnach einer Kunst neue, ihr angemessene Ausdrucksmittel findet, bereichert die Kunst schlechthin.

Eine noch in den Anfängen steckende Kunst, wie die Inszenierungskunst der Bühne, ist de facto arm an Ausdrucksmöglichkeiten.

Nehmen wir, zum Beispiel, die noch unzulängliche Darstellung der Massenszenen. Ueber den plumpen Realismus, die Masse durch die Masse darstellen zu wollen, sind wir ja glücklich etwas hinaus, aber viel weiter auch noch nicht gelangt.

Wir wissen, daß eine Einbildung von dem Vorhandensein einer Volksmasse in den meisten Fällen mehr ist, das heißt: künstlerisch mehr, als die Masse selbst. Man macht einen kleinen Teil der Masse sichtbar und ruft den Eindruck des größern Teils hervor durch geschickten Aufbau, Verkleinerung, Abschneidung des Raums oder durch der Situation entsprechende Geräusche hinter der Szene: Stimmengewirr, Zurufe, Waffenklirren. In dieser Tendenz des Verdeckens kann man indessen viel weiter gehen.

Ich denke an ein Gemälde, das die Kreuzigung darstellt und Jesus allein in ganzer Figur gibt, während von den tiefer stehenden Figuren nur die am Kreuz ausgestreckten Hände zu sehen sind — das Uebrige ist abgeschnitten. Der weise Künstler gibt nur das Wesentliche. Wie oft bekommen wir dagegen bei Massenszenen auf der Bühne überflüssige Beine zu sehen. Schneidet sie ab, die schlecht dressierten Beine, so oft es geht, indem ihr den Bühnenboden tiefer legt!

Aus meiner Erfahrung kenne ich nur einen Fall, wo das in größerm Umfang versucht wurde. Das war 1906 im ‚Odéon' zu Paris bei der Aufführung von ‚Julius Cäsar'. Antoine hatte für die Forumszene die Mitte des Bühnenbodens tief gelegt. Links erhob sich aus der Tiefe die Kolossalstatue der römischen Wölfin, rechts, in annähernd gleicher Höhe, die Rednertribüne, von welcher nach der Mitte der Bühne Stufen hinabführten, in der Tiefe verschwindend. Rechts oben stand Mark Anton, in der Mitte sah man von seinen Zuhörern nur die Köpfe und zuweilen Hände, von einigen die Arme. Links jedoch erblickte man ein paar Zuhörer, die auf das Postament der römischen Wölfin geklettert waren, in ganzer Figur. Später wird die Leiche Cäsars einige Stufen hinaufgetragen, ein Teil Volks strömt nach.

Die Neuerung wirkte einen Augenblick befremdend, wie alles Neue. Einige Zuschauer im Parkett waren naiv genug, die Köpfe zu recken, um in die Tiefe zu sehen. Aber gleich begriff man und folgte willig. Das Publikum ist immer dankbar, wenn man seine Phantasie in Bewegung zu setzen weiß.

Hier ist ein Anfang gemacht, ein Fingerzeig gegeben und ein typisches Beispiel neuer Bühnenkunst, die nicht nur darstellen, sondern in weisem Verzicht auch verdecken und andeuten muß.

Der versenkbare Bühnenboden — im ganzen und in Teilen versenkbar — ist vielfach zu verwenden, unter anderm zur Vergegenwärtigung von Gebirgsgegenden und gigantischen Abgründen. Er ist eine technische Vorbedingung für neue und feine künstlerische Wirkungen.

Alfred Walter-Horst

Oscar Wilde in Wien

Jemand schreibt mir: „Sie sagen, daß bis jetzt kein moderner Dramatiker sich in Wien dauernd behaupten konnte. Aber haben Sie niemals den Namen Oscar Wilde gehört? Ist das etwa kein moderner Dichter? In der letzten Saison sind allein vier Stücke von ihm herausgebracht worden, und alle vier hatten Erfolg!“

Nun, Oscar Wilde ist ohne Zweifel ein bedeutender moderner Dichter. Aber diese modernen Dramatiker haben eine höchst unangenehme Eigenschaft: sie sind nämlich keine einfachen, übersichtlichen Erscheinungen, durch die der zünftige Aesthetiker ein paar Axen legen könnte, um sich sofort auszukennen, sondern sie sind höchst verwickelte, widerspruchsvolle Menschen mit vielerlei Gesichtern und ohne feste, starre Systeme. Sie sind Zyniker und Gemütsmenschen, Ironiker und Idealisten, sie zeigen sich niemals ganz, sondern sprechen immer nur durch Masken, weil ihr innerster Grundzug die Schamhaftigkeit ist, und das ist nicht nur das Moderne an ihnen, sondern auch das eigentlich Künstlerische. Sie fühlen sich als Erzieher, und jeder Erzieher kennt das Mittel der Ironie und weiß es zu handhaben. Aus diesem Gefühl heraus schrieb Shaw seinen ‚Teufelsschüler‘, den plumpe Menschen für ein Kolportagestück halten, und seine ‚Candida‘, von der Leute ohne Differenzierungsvermögen glauben, sie sei sentimental.

Auch Oscar Wilde benutzt die rohen Formen des verlogenen Boulevardstücks und des geistreichelnden Konservationsschauspiels als Deckmantel und Entschuldigung, um eine ganze Menge von geistvollen und menschenkundigen Lebensbeobachtungen aufs Theater zu bringen, und seine Lords und Salonschlangen sind nur scheinbare Theaterpuppen. Es ist also der umgekehrte Vorgang wie etwa bei Sardou. Sardou macht tote Marionetten und will uns einreden, es seien Menschen, Wilde bringt unter dem Schutze des populären Marionettenstils Menschen auf die Bühne.

Ein plumper Blick wird sich jedoch nur an die eine Seite der Sache halten, ganz so wie für ein ungeübtes Auge auch die Mimicry des amerikanischen Blattschmetterlings nicht sichtbar ist. Aber darin, in dieser Ununterscheidbarkeit, besteht ja gerade der praktische Wert der Mimicry. Wildes Mimicry an Sardou war ein Mittel im Kampf ums Dasein, durch das er erreichte, daß seine Stücke überall in der Welt aufgeführt, beklatscht und belobt wurden. Dies ist besonders für Wien maßgebend gewesen. Theaterdirektoren, Schauspieler, Publikum: niemand ahnte, daß es sich um einen lebendigen Blattschmetterling handelte, sondern sie sahen nur ein totes Blatt. So wurde Wilde in Wien gespielt, und so wurde er vom wiener Publikum aufgenommen. Also mit der wiener Modernität war es auch hier wieder einmal Essig.

Egon Friedell

Um die Zukunft

Leute, die es mit ihren Trivialitäten innig meinen, nennt man im Deutschen anständig, auch feinsinnig und zart empfindend. Wilhelm Holzamer aus Nieder-Olm bei Mainz war ein anständiger, auch feinsinniger und zart empfindender Dichter. Als er in diesem Sommer starb, haben viele respektable Literaten seinen Tod betrauert. Die ‚Neue Freie Volksbühne‘ glaubte ein übriges tun zu sollen; sie hatte entdeckt, daß Holzamers Drama: ‚Um die Zukunft‘ (sein einziges) in der Reaktionszeit

des vorigen Jahrhunderts spielt und daß das dröhnende Wort ‚Revolution' darin nicht hintangehalten wird. Nun war der Stein ins Rollen gekommen. Am Bußtag prallte er gegen unsre Stirn, von Reinhardts Schaugerüst herab. Draußen ging der Ostwind, grau, leer und nur auf brutalste Abtötung bedacht. Hätten wir uns da nicht leicht auch von einem reizarmen Bühnenstück beglücken lassen, wenn nur das Theater ein wenig besser geheizt gewesen wäre!? Aber mehr als dreizehn Grad waren es sicherlich nicht (Réaumur). Es froren die goldenen Früchte der Kunst, es fror der schimmernde Lorbeer des Ruhms, und die seligen Glieder olympischer Heerscharen krochen zitternd in sich zusammen. Ich habe nichts gegen Prüfungen; nichts gegen Gemeinheiten des Schicksals; nichts selbst gegen wüste Chocs (es sind mixed pickles zwischen den Plumpuddings unsrer lüsternen Gefräßigkeit; man nimmt auch das Unglück genießerisch.) Jedoch die Schicksalsschläge sollten wenigstens Geist haben; sollten raffiniert sein und nicht einfach verstimmen! . . . Die Stunden im kalten Holzamer-Gau waren langweilig und unbedeutend. Dorf in Rheinhessen. Der (siebenkindrige) Lehrer will die Schule von der geistlichen Vormundschaft befreien, unterliegt im Kampfe, steht am Schlusse allein da, dégoutiert auch von seinen Freunden. Er heißt Krafft. Das Drama sollte heißen: ‚Um die fachmännische Schulinspektion'. Herr Krafft, der Aufrührer, erstrebt etwa das, was heute die Nationalliberalen wollen. Es ist ein revolutionäres Stück. Ein Herr vor mir murmelte vielfach: „Sehr richtig!" Einmal, als das Wort fiel, der Staat gedeihe nur im Licht, nicht in der Dunkelheit, rief er fast laut: „Bravo!" Welche Stimmung! Wie diese Ideen hinübergriffen in den Zuschauerraum! Es war ein großer Erfolg . . . In der Loge aber saß ein wundersüßes Fräulein. Das erschauerte fröstelnd und gähnte und sehnte sich nach einer warmen Badewanne. Und träumte von Lenz und Liebe, von goldner, seliger Zeit. Ich nannte es Louison . . . Das war gestern. Le lendemain, hatte man alle Unbill vergessen. Das ist der liebenswürdigste Zug dieses Dramas, daß es schmerzlos und rasch aus dem Gedächtnis hinausgleitet. Es haften im Hirn nur zwei schauspielerische Leistungen. Albert Steinrück, dessen disziplinierte Ruhe verlockender ist als das hysterische Zappeln so vieler andrer, spielte den Lehrer sehr gut und ließ uns in jedem Augenblick doch die Beruhigung, daß er ihn eben nahm, wie ein intellektueller und skeptischer Künstler, einer der ersten, bei dem die Nervosität zur neuen Stärke wird, sich abfindet mit einer umfangreichen Aufgabe dritten Ranges. Rudolf Blümner war vortrefflich in der Episodenrolle eines flüchtigen Demokraten. Ein Holzschnitt aus alten Jahrgängen der ‚Gartenlaube' gewann da auf frappante Art noch einmal Leben, wurde ein rauher, ruckiger, ungeschickter Mensch, unmerklich angefüllt mit innerer Komik. Denn wir müssen doch lächeln über die Havelock-Ideologie dieser hambacher Bartmenschen, nicht wahr? . . . Drittens war da noch eine Prospekt-Malerei: ein Dorfkirchli fern in Busch und Baum, frischfarbig. Mehr Genüsse konnte der beste Wille nicht saugen aus den kalten Stunden dieses Bußtags. (Beispiel einer depressionistischen Kritik.)

Ferdinand Hardekopf

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lesson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
5. Dezember 1907
III. Jahrgang Nummer 49

Peter und Alexej/ von Henry Heiseler

Drama in fünf Akten

Es handelt sich in diesem Drama (das vorläufig nur im Manuskript vorliegt, und dessen Bühnenvertrieb der Verlag S. Fischer, Berlin, übernommen hat) um den bekannten Konflikt des Zaren Peter mit seinem Sohn Alexis. Die folgende Szene setzt da ein, wo die Handlung soweit geführt ist, daß der Zar entweder seinen Sohn töten oder den Untergang seines ganzen Werks gewärtigen muß.

Vierter Akt

Verwandlung. Das Schlafgemach des Zaren. Ein dunkles, enges Zimmer. Links das Bett. Rechts ein Tisch und eine Bank, hinter dieser ein Wandschrank. Im Hintergrund die Tür, welche offen steht: man sieht ein Stück des schmalen, bläulich beleuchteten Ganges. Ueber dem Tisch eine große, laternenförmige Hängelampe, die ein gelbrötliches Licht verbreitet.

Peter: Allein muß ichs bedenken — und beschließen —
allein muß ich es tun. Aus dieser Stille
muß die Entscheidung wachsen, und wenn mir
der Morgen wieder in das Fenster blinzt,
ist alles ganz vorbei — so oder so —
getan und ganz vorbei. (Er geht auf und ab, bleibt wieder stehen)
Ich säße lieber
in meiner Werkstatt, wo die Späne knistern,
am Ofen singend fromme Winterlieder,
nicht mehr im Sinn als eines Kahnes Bug,
die Schaufel eines Ruders — und es käme
nicht andre Sorge mir, als wie das Holz
stand hielte jedem Druck der schweren Wasser —
und dennoch . . . nein . . . (Er hat sich gesetzt)
Die Lampe brennt nicht hell,
ich sehe morgen nach, es ist vielleicht

ein Griff nur mit der Zange — und wie seltsam
hier in der Kammer Licht und Dunkel kämpfen,
hier flackerts, kriecht am Boden hin — und weiter
liegt starres Dunkel — und ich seh hinein
und seh und seh, ich muß es tun — und mehr:
allein muß ich es tun, kein andrer darf
mir helfen, keiner darf es wissen — so
nur ist sie mein, die Tat — kein andrer soll
sie tragen. Hier . . .
(Er steht auf, öffnet den Wandschrank, sieht sich um)
Wär einer hier und horchte —
und spähte — nichts — ich hörte nichts — die Flamme
saust leise nur, sehr leise in der Lampe — —
(Er greift in den Schrank)
Hier ist ein Fläschchen, das ich bei mir trug
im Lager — und ich sehe noch ringsum
die Türkenmonde blitzen auf den Fahnen —
und ihre Zelte lagen stumm und blinkend
wie Totensteine da — da kam die Rettung
von Katharina — (Er stöhnt dumpf auf)
Katharina —

(Er sieht sich scheu um und steckt das Fläschchen in die Tasche des Rockes; zieht dann den Rock aus, wirft ihn auf den Tisch, schließt den Wandschrank . . . nun fährt er plötzlich zusammen und lauscht)

Horch —

(Die Tür geht langsam und knarrend auf, dann Totenstille. Peter starrt und lauscht wie gebannt)

Peter: Was tappt umher und stößt die Türen auf
und schiebt sich lautlos weiter?
(laut) Wer? wer da?
Gib Antwort! (Horcht angestrengt)
Nichts. — Ist jemand hier? Gib Antwort!

(Er will zur Tür, kann nicht, das Grauen überwältigt ihn, er hebt wie beschwörend die Hände)

Doch ist es hier — doch — doch — nur zeige dich —
und wärs die fürchterlichste Mißgestalt,
die Fürstin aller Fratzen — zeige dich —

(Er lauscht wieder, hält es dann nicht mehr aus, nimmt vom Tische eine Glocke und schellt heftig und lange, lauscht von neuem und schüttelt wieder die Glocke, die einen schrillen und zitternden Klang gibt. Horcht und wartet)

Peter: Da — Schritte — jetzt — ein Mensch — es kommt — es kommt —

(Man hört eine Tür gehen, dann rasche, leichte Schritte. — Iwánuschka stürzt herein, halb angekleidet, seinen Schafspelz hinter sich herschleifend)

Peter: Wer bist du? wer? — Gott sei gelobt! — Wer bist du?
Wo ist mein Diener? wo?
Iwánuschka: Mein Vater ging
zur Kirche —
Peter: So —
Iwánuschka: Und ist noch nicht zurück —
Peter: Ja — ich vergaß — du bist sein Sohn? Schon gut,
nun kommt es mir, ich sah dich schon — dein Name —
laß sehn, ob ich ihn weiß — Luká? —
Iwánuschka: Iwán — Iwánuschka.
Peter: Ganz recht. Komm her zu mir,
sprich, hast du nichts gehört? Im Gang da draußen?
Von drüben — hier vorbei — dann wars verschwunden —
wer wohnt in jenen Zimmern?
Iwánuschka: Niemand, Herr.
Die Zimmer stehen leer — kein Mensch ist hier
in diesem Flügel, Herr, als du und ich —
Peter: Du mußt dich setzen, Kind — nimm deinen Pelz —
ich tu ihn fest um dich — hier streicht es kühl
vom Gang herein — du mußt dich setzen — so —
ich schließe nur die Tür — denk nicht daran,
daß ich der Zar bin — und nun wollen wir
zusammensitzen, ich erzähle dir
dann, was du willst — erst aber seh ich nach —
im Schrank — ob da nicht etwas Süßes ist
für dich — wart nur — hier liegt ein großes Stück
von schwarzem Brot — und Salz — und hier ein Messer —
da ist ein Stück für mich und eins für dich —
liebst du die Rinden auch? Sieh da, es gibt
auch süßen Wein — und Gläser — sitz und trink,
wir wollen wachen, sprechen, immer sprechen,
sonst ist die Stille mir zu groß — doch du
bist müde, Kind —
Iwánuschka: Nicht müde —
Peter: Morgen nimmst du
den Schlaf zurück, den du mir heute schenkst,
still — hörst du nicht Musik?
Iwánuschka: Nein, Herr, ich nicht.
Peter: So steckt es wohl in mir. Stark ist der Wein,
und mir ist wohl. Von einer Königin
kann ich erzählen — nein — ein König wars,
der hatte einen Sohn —
was sagst du?
Iwánuschka: Herr, wenn du erzählen willst —

Peter: Was willst du wissen?
Iwánuschka: — So erzähle mir —
Peter: Was soll es sein?
Iwánuschka: — Wie du den Schweden schlugst —!

(Er sieht den Zaren an, erwartungsvoll und mit glühenden Wangen)

Peter: Das kam ganz anders, als du denkst. Paß auf,
ich war es nicht —
Iwánuschka: Du nicht?
Peter: Gott schlug den Schweden!

(Iwánuschka zieht den Pelz fester um sich)

Peter: Da waren Blitze rings und finstrer Dampf,
und über allem lag ein Lärm, wie Donner,
daß man die eigne Stimme nicht vernahm,
und aus dem Tosen kam es über mich,
daß ich die Stelle wußte, wo der Schwede
zu treffen war — der Blitz ward eine Stimme,
und Stimme war der Rauch — da schien es mir,
als hebe sich das Blut und redete
mit dem Geheul des Heers und der Geschütze
zu mir — und da ichs wußte, gab ich nur
das Zeichen mit dem Stab, und in dem Rauch
verschwanden meine Reiter. Und ich hielt
den Sieg schon in der Hand, das wußt ich wieder,
die Klarheit schlang sich so um meine Stirn,
daß ich nichts andres sah, als nur den Sieg,
der in schwarzroten Wänden vor mir stand
so wie in einem Saal — ich ging voran,
hinüber und hinein. Das Heer mit mir —
und durch den Dampf und über aufgewühlte
zerfetzte Erde, über Gras und Blut
hinein! Da war es über mir wie jetzt —
wie eben jetzt —

(Er hat sich zurückgelehnt und die Augen geschlossen)

Iwánuschka: Und weiter?
Peter: Die Gesichter,
die immer fremden, häßlichen, sind weit,
ich sehe die Gesichter nicht. Sie haben
den trotzig fremden Blick, sie alle, alle,
jetzt aber sind sie weit. Die große Stille
ist da — und ich — sonst keiner —
Iwánuschka: Träumst du, Herr?
Peter: Da fragt mich einer: träumst du, Herr? — und ich
bin wach — wie er — ich stehe in der Esse,

wo Er das Leben schmiedet — und den Tod —
und warte, bis er spricht —

Iwánuschka: Wen meinst du?

Peter: Warten. — —
Dann aber — tun!

Iwánuschka: Und weiter?

(Peter sitzt da mit geschlossenen Augen, ruhig atmend)

Iwánuschka: Weiter . . . weiter . . .

(Er beugt sich nach vorn, sieht den Zaren an. Dann legt er den Finger auf die Lippen, steigt auf den Stuhl und löscht die Lampe aus, setzt sich wieder, hüllt sich in seinen Pelz)

(Vorhang)

Allein und in Reue / von Björnstjerne Björnson

(An einen abgeschiedenen Freund)

Ich hab einen Freund, im Grauen der Nacht
Hör ich oft seinen Gruß: Gott mit dir!
Wenn die Lichter sterben, mein Sinn nur wacht,
Dann tritt er am liebsten zu mir.

Er hat kein Wort, das mich kränken will,
Denn er selbst kennt Sünde und Leid.
Er heilt mit Blicken und wartet still,
Bis ich ausgekämpft meinen Streit.

Und schafft mir Kummer, was ich getan,
So bekennt er sich selbst dazu.
Er faßt meinen Glauben so handweich an
Und bringt den Schmerz zur Ruh.

Stieg jubelnd die Hoffnung — er folgte ihr
Und verzagte nicht, wenn sie sank.
Jetzt wieder — mild steht er neben mir —:
Mein Aufschwung werde sein Dank!

Deutsch von Roman Woerner

Ein Gedicht der Erinnerung an den Schauspieler Ivar Bye, dessen merkwürdige Lebensschicksale und tiefgütiges Wesen Björnson in einer seiner schönsten Charakterstudien — ‚Ivar Bye‘ — geschildert hat. Das Gedicht erscheint jetzt in der Sammlung der ‚Gedichte‘, die zum 6. Dezember 1907, Björnsons fünfundsiebzigstem Geburtstag, Julius Elias bei Albert Langen, München, herausgibt.

Matkowskys Oedipus

Was man jetzt im Königlichen Schauspielhause sehen kann, ist nämlich wirklich ‚nur' Matkowskys Oedipus und fast in keinem Augenblick der ‚König Oedipus' des Sophokles. So leicht ist diese Sache doch nicht. Die Tragödie spielt nicht zwischen verschwommenen Typen, sondern zwischen kenntlichen Menschen. Sie begibt sich nicht in einem fernen Nirgendwo, sondern in einer bestimmten Situation des Gemeinwesens Theben. Sie wechselt nicht zwischen Plauderei und Deklamation, sondern steht fest in einem abgeklärten Stil. Sie ist kein gemächlicher Dreiakter, sondern ein einziger fünfter Akt, das Muster eines sogenannten Einakters. Von alledem spürst du im Schauspielhaus nicht einen Hauch. Pest ist im Land; des Feldes Früchte faulen; das Vieh der Herden fällt, und unter Seufzern, unter Grabgesängen bevölkert sich das schwarze Totenreich. Ein Regisseur, der nicht stilisieren, nicht in eine einförmige Tracht von düsterm Grau die ganze Bühne hüllen will, wie es wahrscheinlich Reinhardt täte, müßte immerhin innerhalb der konventionellen ‚Ausstattung' andeuten, welch großes Unheil die frohe Stadt getroffen hat. Herr Adler, dem die Verantwortung für Herrn Barnays allerschlechteste Inszenierungen aufgebürdet zu werden pflegt, stellt auf die rechte Seite einen zerschlissenen Königspalast, der ebenso gut Iphigeniens Tempel vorstellen könnte, und auf die linke Seite eine verstaubte Statue, die an andern Abenden Tassos Belriguardo ziert, wölbt über diese Pracht einen unwahrscheinlich blauen Himmel mit einer festgefrorenen weißen Wolke, und läßt von fünfzehn alten und weniger alten Herren abwechselnd unser Ohr und unser Auge malträtieren. Die stummen Choreuten machen an falscher Stelle falsche Bewegungen zu den falschen Betonungen der sprechenden Choreuten. Wenn über ein Feld natürlicher Wind weht, so wird er die Flügel von neun Windmühlen ja wohl gleichzeitig bewegen. Hier heben und senken die starren Statisten, in mechanisch festgelegten Zwischenräumen, nacheinander die Arme und rufen dadurch das unnatürliche Bild eines Windmachers herbei, der sie nacheinander anbläst. Bei den sechs Rhetorikern wäre eine derartige Planmäßigkeit besser angebracht. Jeder hat seine eigene Methode. Der pathetisiert und jener will sich dadurch als modern empfehlen, daß er die Musik des Verses außer acht läßt, bevor er auch nur seinen Sinn erfaßt hat. „Wer ist noch zu preisen . . .", wo nämlich selbst solch einen Oedipus das schwerste Unglück trifft, wehklagt der erste Bürger. Der Ton liegt ganz unzweifelhaft auf ‚wer'. Hier wird er auf ‚noch' gelegt, als ob zu diesem preisenswerten Oedipus ein ähnlich Glücklicher gesucht werden solle. Die Solisten sind teilweise nicht intelligenter, können dafür aber auch nicht charakterisieren. Jokaste stöhnt: „An

meinen Leiden seis genug!" Sie wünscht, daß keiner außer ihr zu leiden haben möge. Fräulein Lindner betont nicht ‚meinen', sondern ‚Leiden', und das ist nur eine von ihren vielen Verständnislosigkeiten. Jokaste ist schlau und falsch. Sie schmäht die Götter und bekränzt trotzdem den Altar des Apollon. Sie kann auch anders. Dabei ist sie Kamerad und Weib und Mutter. Diese Mischung geht weit über Fräulein Lindners Einsicht und Vermögen. Ihr Bruder Kreon ist nicht weniger interessant. Dem klassisch gebildeten Herrn Sommerstorff wird es kein Geheimnis sein, daß die Gestalt aus der früher gedichteten ‚Antigone' herübergenommen ist. Er wäre also berechtigt, sie eigenmächtig mit Zügen dieses reicher ausgeführten Vorbilds zu begaben. Aber dazu müßte er ein Menschendarsteller sein. In den kleinern Rollen ist mindestens der Wille zur Individualisierung zu loben, und Herrn Pohls Teiresias hat nicht allein Gesichte, sondern sogar ein Gesicht. Es nützt nur nicht viel, da eben der dramaturgische Charakter der Tragödie als eines Einakters verkannt ist. Sie ist ein Blitz, der aus entwölktem Himmel niederfährt, vernichtet und verschwindet. Die Wirkung ist atemraubend. Im Schauspielhaus entzieht man sich der Wirkung, da dort der Blitz auf seinem Wege unterbrochen wird. Zweimal fällt der Vorhang. Das ist durch nichts gerechtfertigt. Der Schauplatz ändert sich ja nicht. Die Einheit der Zeit ist gleichfalls streng gewahrt. Wenn sich der Vorhang wieder hebt, setzt beidemal der Chor betrachtsam ein. Das könnte er auch, und sollte er vor allem, im engsten Anschluß an das vorausgegangene Ereignis. Ist die Absicht etwa, die unerhörte Spannung noch mehr zu verstärken? Das wäre barbarisch, aber im Grunde nicht gerade verwunderlich bei einer Spielleitung, die die ergreifendste Szene des Dramas durch die pedantische Befolgung und übertriebene Ausbeutung einer dichterischen Vorschrift zerstört. „Hör ich nicht wirklich meine Lieben schluchzen?" fragt der geblendete Oedipus. Die Kinder erscheinen, und jetzt ist es ein ebenso naturalistischer wie unkünstlerischer Einfall, sie immer weiter schluchzen zu lassen: unkünstlerisch, weil das Geheul die wichtigen und schönen Worte des Oedipus übertönt, und dabei, im Schauspielhaus, doch nicht einmal naturalistisch, weil auch in der unkontrollierbarsten Vorzeit Kinder nicht so affektiert gejammert haben können, wie diese gräßlich abgerichteten Theaterbälge.

Man muß Matkowsky heißen, um von einer solchen Strategie und einer solchen Partnerschaft nicht lahmgelegt zu werden. In der Auffassung ist Oedipus nicht zu verfehlen. Es ist der Uebermut, aus dem Tyrannen wachsen, bis sie vom Gipfel jählings niederstürzen und ihre strauchelnden Füße sie nicht mehr tragen: in diesen Worten ist dieses Königs Glück, Unglück und Ende beschlossen. Matkowsky tritt auf, und die ganze

Sonnenhaftigkeit des Glückskinds strahlt grell von ihm aus. Der Mann dünkt sich beängstigend viel. In der milden Leutseligkeit, mit der er unflügge Jugend und gebeugtes Alter seines Volks begrüßt, liegt mehr Herablassung, als selbst einem König ziemt; in der Ironie, mit der er, fast wegwerfend, von ‚dem Gotte' spricht, kündigt sich mehr Ueberhebung an, als einem Sterblichen gedeihen kann. Das Unheil schreitet denn auch schnell. Dem Teiresias redet Matkowsky anfangs mit einer Freundlichkeit, wo nicht gar Zärtlichkeit zu, die wiederum von oben herab kommt und dadurch beleidigend wirkt. Der Uebergang zur unverhülltesten Brutalität ist dann so jäh, daß das besondere Wesen dieses Mannes mit einem Schlage klar zutage tritt: sein Dämon ist eine ungebärdige Leidenschaftlichkeit, die von einer schmeichlerischen Grazie umgänglich, aber nicht ungefährlich gemacht werden kann. Matkowsky hat einen Reichtum von Modulationen und Schattierungen für den Unband und den Lyrismus dieser Natur, die seiner eigenen nicht unverwandt ist. Die Entwicklung führt er mit untrüglicher Seelenkenntnis von Etappe zu Etappe. Die eine Ahnung macht ihn im tiefsten unsicher, die andre macht ihn für Augenblicke wieder selbstgewiß. Das gibt den meisten Schauspielern Gelegenheit zu ebenso groben wie effektvollen Kontrasten. Matkowsky verschmilzt die Akzente. Ueberhaupt trifft er jetzt immer zuverlässiger den goldenen Mittelweg zwischen dem Ueberschwang seiner Stürmerjahre und jener Tonlosigkeit, zu der ihn in der letzten Zeit die Furcht vor jenem Ueberschwang häufig verführte. Ein Höhepunkt des Oedipus in dieser und jeder andern Beziehung ist die Erzählung von dem Kampf am phoker Dreiweg, wo die Vergangenheit ganz gegenwärtig und die Gegenwart bereits die ganze Zukunft mit ihren Schrecknissen und Leiden wird. Oedipus hat Klarheit. Matkowsky tobt sich mit ein paar letzten markdurchbebenden Schreien der Verzweiflung aus und übt dann an sich selbst Gericht. Was folgt, ist Elegie. Mounet-Sully stürzt wie ein Irrer aus dem Haus, le sang à flot coulant sur son visage. Matkowsky wankt langsam die Stufen des Palasts herab und sinkt am Fuß des Altars nieder. Bei Mounet-Sully ist es eine schauspielerische Nuance von ungeheurer Wucht, wenn er nach den Kindern tastet, sie nicht gleich findet und stolpert, ehe er sie ans Herze drücken kann. Dieses schauerliche Stolpern steht einem nach Jahren noch vor Augen. Matkowsky hat es nicht. Er bleibt am Altar sitzen und läßt die Kinder zu sich kommen. Aber von ihm wird man nach Jahren noch den Ton hören, diese dunkelgefärbte vox humana, voll Schluchzern und doch schon wie aus einer andern Welt, diese Stimme, die in der erhabensten Melodie den Text des Sophokles uns in die Seele singt: Leiden ist Menschenlos — Mensch sein heißt leiden!

Der Dialog/ von Julius Bab

Die Morphologie des Dramas war eigentlich eine soziologische Betrachtung. Vom Inhalt des Bühnentextes, einem zwischenmenschlichen Geschehen, gingen wir aus, um aus seinen Möglichkeiten gewisse Bildungen in der äußern Struktur des Dramas als gesetzmäßig zu verstehen. Dabei sahen wir zuletzt, daß für die Organisation des Dramas die dreifach verschiedene Art von Bedeutung ist, in der sich soziales Sein formen kann; und wir erkannten, daß das Drama im wesentlichen auf die Nachbildung des praktischen Verhaltens angewiesen ist, und daß es das Miteinandersein und Reden ohne Zweckbetonung (das ästhetische und theoretische Verhalten) nur sehr begrenzt in seinen Stoff, in die zu bildende Lebensmasse, aufnehmen darf. Wenn wir nun von der morphologischen Frage: „Wie sieht ein dramatisches Gedicht aus?" zu der physiologischen: „Wodurch wirkt eine dramatische Dichtung?" aufsteigen, wenn wir von den stofflich bedingten und vergleichsweise groben Umrißformen zu jener feinern Struktur des dramatischen Wortwerks vordringen, in deren Beziehungen die eigentliche Lebenskraft der Dichtung sich regt, dann müssen wir uns gegenwärtig halten, daß unser ganzes Leben in seiner dreifachen Entfaltungsart von dem gestaltenden Geiste wieder in jeder dieser drei Formen angefaßt werden kann. Ich kann das sensuelle oder das praktische oder das theoretische Verhalten zum Gegenstand der Theorie machen, als Philosoph in Aesthetik, Ethik oder Logik, ich kann mich dieser drei Lebensarten als Praktiker, tendenziös, als Pädagog etwa, bemächtigen, und ich kann alle drei wiederum ästhetisch, auf ihre sinnlich starken Formwerte hin auffassen und darstellen; in diesem letzten Fall erhalte ich ein Kunstwerk, eine Dichtung. Der Dramatiker stellt nun zwischen den Menschen spielende, in der Regel also in der Sprache verkörperte Lebensvorgänge dar, und zwar, wie erwähnt, hauptsächlich Vorgänge und Reden praktischer Wesensart. Die vom Zweck organisierte Rede ist also der Vorwurf, der Stoff des Dramatikers. Zugleich aber ist der Dramatiker Künstler und hat als solcher zwecklos und nach dem Prinzip der eindringlichsten und reinsten sinnlichen Wirkung seine Ausdrucksmittel anzuordnen; das Mittel, die Ausdruck spendende Substanz des Poeten, des Sprachkünstlers, ist aber die Sprache, die auf sinnlich reine, zwecklos intensive Gefühls-Entfaltung gerichtete, lediglich von der ästhetischen Idee organisierte Rede, ist das Ausdrucksmittel, die Form des Dramatikers. Das gesprochene Wort ist also für den Dramatiker Thema und Behandlung, Stoff und Form zugleich!

Diese doppelte Rolle des Gesprochenen im Drama scheint mir das eigentliche, bislang nie ganz klar gefaßte Problem dieser Kunstart auszumachen. An der Oberfläche liegt zweifellos ein Widerspruch: Die Worte des Dialogs sollen nach den Prinzipien der Realität geordnet sein, um die Illusion eines wirklichen Vorgangs zu wecken, sie müssen also dienen und vorwiegend sogar dem zielvollen Willen, der Praxis der als wirklich an-

gesetzten Gestalten; gleichzeitig aber sollen diese Worte oder ihre Verbindungen als ästhetische Elemente Selbstzweck sein und, souverän im Gleichgewicht ihrer Gefühlswerte ruhend, dem Erlebnis des Dichters suggestiven Ausdruck schaffen. Diese doppelte Aufgabe des dramatischen Worts erscheint lösbar, sobald wir uns klar machen, was denn eigentlich das Erlebnis des dramatischen Dichters ist. Dramatiker ist offenbar ein Dichter, dem das Leben am fühlbarsten und faßlichsten in den zwischenmenschlichen Beziehungen wird, den die Vision: handelnder und redender Mensch entzündet. Der Dramatiker muß also seinem Gefühl vom handelnden und redenden Menschen den möglichst starken Ausdruck zu schaffen suchen, muß mit seinem sprachlichen Mittel die reale Rede auf ihren eigentlichen, gefühlweckenden Lebenswert hin gestalten. Er muß ihr Wesen geben, nicht ihre simple Erscheinung. Ein stenographierter Wirklichkeits-Dialog wäre von einem dramatischen Dialog noch in jeder Situation so weit entfernt, wie die ordinäre Photographie von der Porträtmalerei. Was heißt nun das ‚Wesen' einer lebendigen Sprache geben? Es heißt zunächst keineswegs einen möglichst klaren, deckenden Ausdruck für den Inhalt der Naturrede finden! Nichts wirkt unnaiver, als Menschen, die uns (wie Schillers ‚Jungfrau' — und Jungfrauen überhaupt) klipp und klarr von ihrer Naivetät berichten, nichts harmloser als Sudermanns ‚dämonische Menschen', die uns versichern, wie verderbt sie seien, nichts unleidenschaftlicher als eine Liebeserklärung, die etwa lauten möchte: „Ich versichere Sie, daß die von mir für Sie gehegten Gefühle leidenschaftlich zärtlicher Natur sind." Ueberall, wo Absichten, Gedanken, Empfindungen und damit die ganze wirksame Innerlichkeit, der Charakter eines Menschen in so präziser, fertiger Formulierung sich aussprechen, entsteht bei uns merkwürdigerweise ein Gefühl entschiedensten Unglaubens den so geäußerten Inhalten gegenüber. Dies Gefühl hat seinen Grund darin, daß Formulierungen dieser Art von einem Gefühls- oder Willensvorgang nur ein dritter, unbeteiligt Zuschauender, zu geben vermag, daß diese Form theoretischer Rede also eine Bewußtheit voraussetzt, die zu dem vorgegebenen Zustand von Erregung und Hingerissenheit in absolutem Widerspruch steht. Das Wesen, der eigentliche fühlbare Lebenswert der realen Rede, steckt also nicht im Inhalt des Gesprochenen, kann nicht durch möglichst konzisen Ausdruck dieses Inhalts herausstilisiert werden, dieser Lebenswert steckt in der Form, in der Sprechart eines wirklichen, handelnden Menschen, und das Wesen, die Physiognomie, den Rhythmus dieser Redeweise in kondensierter Reinheit gestalten, das ist die Kunst, durch die der Dichter die reale Rede zum Träger seiner sprachkünstlerischen Absicht macht, durch die er uns den Rausch suggeriert, mit dem ihn die Vision jener handelnden und redenden Menschen erfüllte. Hebbel hat einmal den Gedanken gestreift, daß der Dramatiker den Sprachbildungs-Prozeß selbst darstellen solle: das scheint mir, wenn man diesem Wort die gebührende Weite gibt, die Lösung der im dramatischen Dialog liegenden sprachkünstlerischen Probleme. Denn dies ist der Unterschied eines lebendigen Sprechens

vom literarisch fixierten, theoretisch ‚papiernen' Sprechen: Der ‚Gedanke' (der durch Sprachzeichen bewußt und festgewordene Innenvorgang) tritt in die lebendige Rede nicht starr und fertig ein, er ist hier im ewigen Werden, er bildet sich, schwer arbeitend und durchaus nicht auf nächstem Wege, durchaus nicht nach dem Prinzip des geringsten Kraftaufwandes, aus dem Chaos ins Bewußtsein steigender Empfindungen, er reißt tausenderlei Nebensächliches mit empor in den Lichtkreis des Gesprochenen und findet erst allmählich sein eigentliches Ziel heraus, er ruht dann wohl einen Augenblick mit dem Selbstgenuß eines erlösten im endlich gefundenen deckendsten Wort, und löst sich wieder auf in neue ungeformte Gefühle, neue Gedankenkeime, um in gleicher Arbeit einen neuen Gedanken entstehen zu lassen. Es gibt wenige Zusammenhänge, deren Notwendigkeit so tief einleuchtet, wie der, daß für die Erkenntnis vom Wesen der lebendigen Rede der größte deutsche Dramatiker bahnbrechend geworden ist: Heinrich von Kleist schrieb den genialen Essay ‚Von der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden', und niemand hat in Deutschland wieder dramatische Gestalten geschaffen, bei denen der Sprachbildungsprozeß so sichtbar und eben deshalb die Illusion ihrer Realität so stark ist. Diese Gestalten, deren Rede stammelt und zittert unter der Wucht des Auszudrückenden, die in atemlos eilenden Konstruktionen und überflutenden Bildern den „Dialog vor sich her wälzen wie Sisyphus den Stein", sie sind für uns ganz gebadet in den Duft der Wirklichkeit, sie strömen uns mit jeder Silbe Leben zu.

L'idée vient en parlant — die Worte gebären den Gedanken. Die Gedankenlosigkeit, die blos konventionelle, innerlich unnötige Bemerkung ist freilich vor aller Rede fertig, liegt bereit wie Geld in der Tasche: man greift hinein und gibt es aus. Schriftsteller, die mit ihrer Erfahrung und ihren Figuren in keine Lebenstiefe langen, deren Ausdruck nicht schon traditionell feststünde, haben natürlich ganz recht, ihre Menschen in glatten, fertig runden, dünnen Sätzen parlieren zu lassen. Das Uebel ist nur, daß in jener Sphäre der Wirklichkeit, wo dieser Ausdruck zu Hause ist, nichts geschehen kann, was einen ernsten Menschen zu interessieren vermöchte, und daß jene Schriftsteller, sobald sie uns mit den gleichen Mitteln ein individuell vertieftes Leben vorspiegeln, sobald sie ihre Gestalten als in irgend einem besondern Grade in Gefühl, Willen oder Intelligenz angespannt ausgeben wollen, bankerott machen: denn das Mißverhältnis zwischen Ausdrucksweise und Thema offenbart unserm Gefühl grell das Forcierte dieses vorgeblichen Lebensaufschwungs, zerreißt unsre Illusion und erfüllt uns mit Erbitterung gegen die künstlerische Verlogenheit der Gestalten und ihres Autors. Der Dichter nämlich ist ein Mensch, dem sich das Leben in einer neuen Tiefe auftat, deren Inhalt er erst in seinen Worten Form geben, deren ‚Gedanken' er ‚sprechend' erreichen muß. Der ‚Belletrist' beherrscht nur jene Oberfläche, deren sämtliche Inhalte von der Bildung der Zeit bereits in fertigen Wortverbindungen ausgeprägt sind;

sein Bemühen, mit diesen ihm allein erreichbaren Zeichen einen tiefern Inhalt vorzutäuschen, hat also stets etwas Unredliches. Diese Leute sind deshalb als Journalisten, als Mittler allgemeiner Alltagswerte, durchaus erträglich und als Dichter ganz unleidlich. Sie sind als rechte ‚selbstlose Publikumbediener' in ihren Werken so erfolgreich und so vergänglich, und dem künstlerischen Geschmack letzten Endes so fatal, wie alle ‚bessern', das heißt: mit künstlerischen Ambitionen behafteten Journalisten. Und darin ruht die Gemeinsamkeit der erfolgreichen Bühnenschriftsteller von Kotzebue und Frau von Weißenturn über Frau Birchpfeiffer und Lindau zu Sudermann und Fulda.

Auch der wirkliche dramatische Dichter wird allerdings (und dies ist sein Gram und seine Gefahr) konventionelle Zwischenglieder kaum ganz entbehren können. Auch das intensiv gefühlte Schicksal, der individuell gesehene Mensch stehen im Zusammenhang irgend einer Kultur, die für ihre oberflächlichsten Bedürfnisse schon feste Sprechformeln ausgeprägt hat, und diese Bedürfnisse sind um der Wirklichkeitsillusion willen fast nie völlig aus dem Ablauf der dramatischen Handlung auszuschalten. Dramatiker, die noch jedem ‚Guten Tag!' und ‚Wie gehts?' individuelle Farbe und den Klang schwer gebärender Spracharbeit geben wollen, wirken leicht hypertrophisch, bombastisch, ja grotesk, wie einer, der Kanonen gegen ein Fähnlein friedlicher Spießbürger auffährt. (Die ‚Stürmer' von Maler Müller bis Herbert Eulenberg sind Beispiel.) Andre suchen in der Angst, durch das notwendig Nüchterne solcher konventionellen Verbindungsstellen aus ihrer befruchtenden Vision gesteigerter Lebenskräfte gerissen zu werden, diese Partien herunterzuhasten, straucheln natürlich dabei und stellen sich viel ungeschickter an als ein tüchtiger Theaterschriftsteller das je tun würde, da ja das ganze Handwerk dieses Mannes Beherrschung der konventionellen Gesprächsklaviatur ist. Einsichtslose Kritiker finden in solchen Ungeschicklichkeiten immer wieder einen Beweis gegen das dramatische Talent, das doch, in einem unreifen Stadium, solche Fehler geradezu notwendig macht! Es sind freilich nur die ganz seltenen, vollreifen dramatischen Dichter, die auch diese Gefahr überwinden. Man kann es bei Shakespeare studieren, wie er einmal seine Einsatzpunkte so genial zu wählen weiß, daß die konventionellen Bestandteile der Rede auf ein Minimum reduziert werden, und wie er ein andermal das Banale, wo es notwendig ist, als sprachkünstlerischen Wert seinem Plane einzubauen weiß. Diese kleinen Alltagsgespräche, mit ihren leicht hinfließenden Trivialitäten, sind bei Shakespeare häufig von allerhöchster Wirkung, indem sie bald einen ironischen, bald einen erleichternden, bald einen erschütternden Kontrast zu dem Ernst, der Schwere, der individuellen Verstricktheit des eigentlich dramatischen, die Handlung tragenden Dialogs bilden. Die Realität unsrer Gespräche ist der Stoff des dramatischen Künstlers. Der höchste Künstler weiß aus jedem Teil des Materials, auch aus solchen, die geringern Könnern ein Uebel sind, ein Gut, ein Mittel zur Steigerung seiner geplanten Wirkung zu machen. (Schluß folgt)

Zwei nordiſche Komödien/ von Alfred Polgar

Geſpielt im wiener Luſtſpieltheater

Der Tag der Rechenſchaft', ein Schauſpiel in drei Aufzügen von Nils Kjaer, iſt ein merkwürdiges Stück, voll Wagemut und Humor, voll Geiſt und Trotz. Unruhig, aber unruhig aus Fülle. Der Dichter ſteht nicht feſt auf dem realen Boden des Dramas, gerät manchmal ins Schwanken, wenn die Abſicht, viel geiſtigen Inhalt in eins zu raffen, ſeine gedanklichen Griffe allzuweit ſtreckt. Aber er iſt ein Dichter. Er hat die Kunſt des Sehens und die Kunſt, nachzubilden, was er geſehen. Er iſt, täuſcht nicht dies freche Farbebekennen, dies ſtreitluſtige Denken und rückſichtsloſe Konſequenzenziehen ſolches vor, ein junger Menſch; jung vielleicht nicht mehr an Jahren, aber jung an Schärfe des Blicks, an Energie der Verneinung, an ſuperlativiſcher, unbedenklicher Gründlichkeit im Hoffen und Verzweifeln, im Haſſen und Schwärmen.

Dieſer ‚Tag der Rechenſchaft' iſt, ſo ſcheint es mindeſtens in den erſten zwei Akten, ein Stück der Charakterprobleme. Ein ‚durchſchauender' Mann, aller Kraft beraubt durch die Erkenntnis der tauſendfachen Bedingtheit menſchlichen Tuns, ſteht im Mittelpunkt der Komödie. Er nennt ſich ſelbſt einen ‚Freund des Schickſals', und ſein Charakterzeichen iſt der ‚konſequente Wankelmut'. Das Wiſſen der eigenen Unfreiheit hat ihn ſozuſagen frei gemacht. Frei in gutem wie in ſchlechtem Sinn. Gleichſam: ‚er grub ſich mit allen Wurzeln aus'. Nun iſt er wohl ein leicht Beweglicher, ein Flugfertiger, aber auch einer, der welkt, verdorrt. Als ob der Dichter ſagen wollte: es gibt keine Freiheit, außer um den Preis des Lebens. Um dieſen Mann nun treibt die Ich-Sucht, die Gemeinheit und Verlogenheit, die Gier und das ſchmierige Streben der Menſchen ein ergötzliches, tragikomiſches Spiel. Die Frau betrügt ihn, der Sohn wendet ſich innerlich von ihm ab, die Paraſiten gedeihen in der faulenden Familie. Der Dichter hat ein unglaublich vielfältig verſchlungenes, buntes Netz von Beziehungen zwiſchen den Menſchen der Komödie gewoben. Konflikte ſpinnen ſich von jedem zu jedem. Der gegenſeitige Haß nimmt, den gemeinſamen Intereſſen zuliebe, die Maske der Freundſchaft vor. Es iſt ein Hexenſabbat der Zwecke und Lügen und Inſtinkte.

Prinzipielle Erörterungen — die im Organismus des lebendigen Dramas, wie immer, ſo auch hier, wie abgeſtorbene Nerven liegen — dienen zur gedanklichen Klärung. Aber die Menſchen der Komödie leben. Am ſchattenhafteſten die Pathetiſchen, Vater und Sohn, am blutvollſten die nicht von Gedanken, ſondern von Trieben, Raſſe-Inſtinkten, Ich-Wünſchen Bewegten. Ein ſatiriſcher Ton dringt durch, nicht ſpitz, kitzelnd, ſondern feſt, dröhnend, metalliſch. Der Humor dieſes Dramas gab, mir wenigſtens, den ſtärkſten, den ſozuſagen muſikaliſchſten Eindruck des Abends; und, täuſcht nicht alles, iſt Nils Kjaer der Mann, ein meiſterhaftes modernes Luſtſpiel zu ſchreiben. Leider kommt ein dritter Akt, der Löſung bringt. Eine recht poetiſche

Lösung, wenn man will: die Einsamkeit verschluckt den Unfrei-Freien mit Haut und Haar. Weib, Kind, Mutter, Freund, Nachbar fliehen ihn, sein Haus ist ausgepfändet. Von Mensch und Ding verlassen, sitzt er in der leeren Stube auf dem letzten Sesselchen, ein zum Prinzip eingeschrumpftes Lebewesen, einer, dem die Farbe der Entschließung so ganz aus dem Herzen gewichen ist, daß sein vages Grau mit der neutralen Abendatmosphäre des kalten, leeren Raums in eins zu verrinnen scheint. Schön. Aber der dritte Akt bringt leider nicht nur eine letzte Konsequenz, eine letzte Frucht der psychologisch-dramatischen Keime, er bringt auch eine Motivierung nach hinten, ein verspätetes Wurzelsenken jener Keime. Es ist wie eine plötzliche Ernüchterung des Dichters, ein Einlenken, ein schmähliches Erwachen seines ‚kausalen Gewissens' gleichsam. Nils Kjaer absolviert plötzlich, als Dramatiker, seinen ‚Tag der Rechenschaft' vor dem Publikum. Da erfährt man, zur allerpeinlichsten Ueberraschung, in einer auch theatralisch schwächlichen Auseinandersetzung, daß der ‚Freund des Schicksals' keineswegs einem Gebot seines besondern Ich folgend, aus innerer Art-Notwendigkeit, zum ‚Freund des Schicksals' gedieh, sondern daß er von äußern Gewalten in die Rolle hineingepreßt wurde. Weil seine Mutter ihm dies angetan, seine Frau jenes, sein Bruder ein andres, weil die Ahnen allerlei gesündigt hatten, deshalb, planmäßig, wohlberechnet, als Held eines satanischen psychischen Kolportageromans, hat Finn Hegaard sich, sein Haus, seine Welt mit System zugrunde gerichtet. Es ist direkt ein Schmerz, wie diese Begründung, a, b, c, ausgekramt, wie das ungebundene Walten einer starken seelischen Eigenart in normale ‚Zusammenhänge' verkettet, wie das Psychologische mit dem Logischen ausgestopft wird, bis es die gesunden Rundungen der Natürlichkeit hat. Wozu dies alles? Wozu dieses pedantische Sich-Entschuldigen mit einem Mal, dieses Unterschieben einer förmlich juristischen Basis unter einen kühn und originell aufgerichteten psychologischen Bau, dieses moralische Fundamentieren? Hier wird ein dramatisches Grundgesetz klar: Die Art der Menschen, die Charaktere brauchen keine Motivierung. Sie sind, wie sie sind, wie sie der Dichter hingestellt hat, seien sie noch so abenteuerlich-kompliziert, so unwahrscheinlich-phantastisch. Der Dichter hat sich da so wenig zu rechtfertigen, wie die Natur. Er kann ganz selbstherrlich erfinden, erschaffen. Nur wie aus Charakteren ein Schicksal wächst, nur das muß logisch-zwingend sein. Wie aus Schicksalen ein Charakter wird — das ist Sache des Romans; wie aus Charakteren ein Schicksal wird — das allein ist Sache des Dramas. Es baut von der Erde aufwärts, nicht unter die Erde hinab.

Trotzdem bleibt der ‚Tag der Rechenschaft' die starke Talentprobe eines aparten Geistes. Scharfe Lichter fallen auf mancherlei Problematisches, auf Frauenart, den Mann zu nehmen, auf den flügellosen Scheinflug der scheinkünstlerischen Existenz, auf Erziehung, Sitte, auf Konvention und die konventionellen Proteste gegen sie. Die literarische Kultur des Nordens ist in diesem Drama lebendig, nicht durch Imitation übernommen, sondern

einem selbständigen Kopf einorganisiert. Asketische Ibsen-Sprache schimmert fahl durch die farbigen satirischen Dialoge, das Anklage-Pathos Strindbergs, manchmal in jähem Blitz herabzuckend, manchmal giftig von rückwärts anschleichend, ist da, und für Augenblicke reicht das Haupt des tragischen Helden in die wundervoll klare, zum Leben wohl zu dünne Luft Hamsunscher Gipfel. Hier wären wunderbare Aufgaben für Regie- und Schauspielkunst des Lessingtheaters.

‚Thummelumsen' heißt eine vieraktige Komödie von Gustav Wied. Dieser Däne ist kein tiefer, aber ein sehr genauer Beobachter. Seine Bücher verraten viel Humor, viel Herzensgüte, die sich hinter Bosheit versteckt. Ein Doktor Relling, der unter die Schriftsteller gegangen ist. Scharfblick ist seine Sache, nicht Tiefblick. Er ist sozusagen: ein inniger Verstandesmensch. Seine Satire zeichnet sich durch ganz besonders liebevolle Exaktheit aus. Wied durchschaut alle Geheimnisse der Oberfläche. Der Oberfläche. Er spürt ihre kleinsten Risse und Unebenheiten auf und zeichnet sie, Stricherl für Stricherl, gutmütig-boshaft zwinkernd, mit ingrimmig schnurrendem Behagen in seinen Büchern nach. Wenn er kräftig sein will, wird er derb (wie in diesem schrecklichen Exkremental-Roman: ‚Die Karlsbader Reise', einer Fortsetzung der ‚Leibhaftigen Bosheit'); wenn er lyrisch sein will, leicht ein bischen gewöhnlich. Mit all dem aber versöhnt seine wahrhaft funkelnde Gescheitheit, seine zärtliche Künstlerliebe für die dargestellten Dinge und Menschen, auch für jene, die er schlimm behandelt. Die Grobheit Wieds ist wie die eines Kinderarztes, der den Rangen in ihrem eigensten Interesse imponieren will. Aber seine Taschen stecken voll Bonbons. Die Kleinstadt ist seiner gütigen Bosheit liebster Tummelplatz. Ihre engen Gassen und engen Menschen haben's ihm angetan, das Winkelwerk in Mauern und Seelen, die Komik der kurzen Kreise, in denen die Leute ein Leben lang um sich selbst rotieren, unermüdlich ihre kleinen Schmerzen und Interessen betonend und so die ohnehin derben Konturen der eigenen Art immer mehr verdickend — bis sie schließlich als Parodien ihrer selbst herumlaufen. Ein eifriger Schilderer ist er auch der Verkrüppelungsprozesse, die die Kleinstadt an den Seelen vollzieht. Ihre pressende Enge duldet gleichsam nur ein Schiefen-Wachstum, ein krummes Gedeihen von Wünschen, Gefühlen, Neigungen und Abneigungen. Sie werden nie groß, werden nur ein hypertrophisch entartetes Kleines. Aus Neigung wird nicht Liebe, sondern schleichende Gier, aus Abneigung nicht Haß, sondern Bosheit, die sich in Details verspritzt, aus einem Verlangen nicht Sehnsucht, sondern fixe Idee mit allen Schwächungen, Verdummungen, Häßlichkeiten in ihrem Gefolge.

Von solch einem pathologisch entarteten, schönen Verlangen erzählt die Komödie ‚Thummelumsen'. Ihr Held ist ein junger Mann, der, wie zum Symbol, auch äußerlich schief geraten ist und von dem Wunsch gejagt wird, den ‚Mühlhof', das Gut seiner Väter, zurückzuerwerben. Lange Jahre demütigt er sich (viel mehr, als er müßte), um die Stunde des Triumphs

herbeizuzwingen, legt Groschen auf Groschen, dient und dient, um dereinst herrschen zu können. Er ist im Zwiespalt und leidet. Als Sklave trägt er doch immer seinen kleinen, ängstlich gehegten Herrengedanken im Busen, und später, als reicher Mann (ein Zufall, ein Lotteriegewinst kürzte den Weg zu diesem Ziel ab), ist er doch schon so versklavt, daß er nur mehr eine Art hündischer Hoffart zur Schau tragen kann. Immerhin ‚wartet' er jetzt nicht mehr ‚auf', sondern beißt, sagt den eitlen Bürgern und ihren tückischen Weibern ergötzliche Wahrheiten und revoltiert den ‚Bürgerverein', indem er die Komtesse zum Tanz führt. Den Hof allerdings hat ihm, im letzten Augenblick, jemand weggeschnappt. Und er muß die alte fünfkindrige Witwe (die ihm das väterliche Gut aus Rachsucht vor der Nase wegkaufte) heiraten, damit seine fixe Idee endlich zu Frieden käme. Thummelumsen ist überhaupt ein origineller Kerl. Ein Opfer seiner krummgebogenen Energie. Er spricht von sich nur per ‚man', und es ist sehr drollig, wie dieses ‚man' anfangs ein Ausdruck höchster Bescheidenheit scheint — als ob er zu demütig wäre, sich ein eigenes ‚ich' zuzuerkennen — und später ein Zeichen seines ganz besonders erhöhten Ich-Gefühles wird, als ob er von sich nur mehr als von einem majestätisch-weiten, allgemein giltigen Begriff spräche.

Herr Pallenberg spielt den Thummelumsen. Er ist vortrefflich, in vielen Einzelheiten überraschend, wirklich, was er hier sein soll: tragikomisch. Er hat eine Art, erbittert grotesk zu sein, die zu lustig ist, um rührend, zu scharf, um lächerlich zu wirken. Was seiner Kunst noch fehlt, ist: Breite, Saftigkeit. Er spielt immer Essenz. Ums zentrale Wesen seiner Figuren bemüht, vernachlässigt er ihre Peripherie. Er gibt Querschnitte, nicht ein plastisch Ganzes. Was das Jarnosche Lustspieltheater sonst an szenischer und schauspielerischer Kunst für Gustav Wied aufwandte, war weniger als dürftig. Dieser scharfe Beobachter und Schilderer des Details verlangt auch von der Bühne sorgsamste Detailkunst. Wie fein und lustig könnte dieses Kleinstadt-Milieu gemacht werden, wie dankbare, farbige, wenn auch nur episodische Rollen enthält die Komödie! Im Lustspieltheater zerrann das Stück im reizlosesten Provinzgrau, wurde zwischen schmierigen, stimmungslosen Dekorationen salopp, beiläufig, ahnungslos abgewerkelt, und nur auf dem Theaterzettel war der Abend ein ‚literarischer'.

Kasperletheater

Ablösung/ von Cuno

Nachts im Direktionsbureau des Berliner Theaters. Ferdinand Bonn stürzt herein, im Nachtgewand, mit einem Leuchter in der Hand.

Bonn: Verraten, verraten! Geister, ausgespien aus der Mitternacht, tanzen um mein Bett einen gräßlichen Cakewalk. Mein Herz ist voll von Plänen, meine Kasse ist leer, leer, leer. Sie gähnt mir entgegen wie eine hohle Schlucht. So gähnen nicht einmal meine Zuhörer, wenn ich ihnen den ‚Pastorssohn' vorspiele. Ich bin ein Skeptiker: aber wahrlich, dieser Kasse gegenüber habe ich an das ‚Nichts' glauben gelernt. Der ganze Hof ist feierlich geladen: aber er kommt nicht mehr. Warum gerade mir diese Pleite? Warum ist gerade in dem Theater, in dem ‚Heidelberg' die Welt eroberte, mit ‚Bonn' nichts zu machen? O, wenn mir einer ein Schwert in die Hand gäbe, auszutilgen diese Drachenbrut . . dieses deutsche Volk . . diese jüdische Presse . . (Er sieht sich suchend um)

Frau Maria Bonn (kommt, sehr ängstlich): Jesses, Ferdl, was schreist denn so? Dichtst leicht scho wieder?

Bonn: O, Du treue Helferin! Immer an meiner Seite, wo es gilt, dem Pöbel standzuhalten. Was nun?

Maria (seufzend): Außi mecht' i!

Bonn (unwillkürlich in ihre Mundart verfallend): J a! Aber wer gibt uns was für dös Beisel, dös verflixte? Wenigstens a anständige Abfindung will i ham. Die Perücken von die Logenschließer und den ‚Geethe' im Vestibüll und a paar Dutzend abgelegte Dramenmanuskripte kann der sakrische Lauskerl, mei Nachfolger, noch extra dazu kriage . .

Maria (seufzt wieder): Wann er nur scho da wär . . der Lauskerl.

Gewaltiger Donnerschlag. Die Tür springt auf. Rudolf Bernauer und Carl Meinhard, die ‚bösen Buben', reiten auf Steckenpferden ins Zimmer.

Die bösen Buben (unisono):

Hipp und hopp, Wir woll'n in Deine Stuben.
Wir kommen im Galopp. Klipp und klapp:
Wir sind die bösen Buben, Wir lösen Dich jetzt ab.

Bonn: J Du mei, liebe Buben! Ja, was is denn jetzt dös . .? Habt Ihr auch a Göld?

Die Buben:

Quick und quack: Du hattest nicht die Ehre.
Ganz voll ist unser Sack. Flachs und Flaus:
Wir haben Aktionäre: Nu scher dich schleunigst raus!

Bonn: Ja, wann Ihr durchaus wollts, meine lieben Bubn . . Und wann der Großkopf a will . . Aber (gerührt) werds Ihr auch die Ideale hochhalten? So wie i und mei Maritscherl dös tan ham? Zwegn das deitsche Volk und so, wißt Ihr . .

Die Buben:

Groß und klein: Wir zahlen das Pauschale.
Das bringt zu wenig ein. Hifft und hefft . .
Pfleg Du die Ideale, Und dann kommt das Geschäft.

Bonn: Jesses, Ihr seids aber a paar Feine. Dös muß i scho sagn. (Treuherzig) Aber eines werds Ihr mir doch nit abschlagn, meine lieben Buabn? Gehts, übernehmts mei Maritscherl mit in Euer Personal! J gebs Euch für a Lumpengahsch von 3000 Mark monatlich. So vüll hats mich selbst gekostet . . dös Maritscherl.

Die Buben:

Hott und bett:
Wir ſind ſchon längſt komplett.
Maria nehm'n wir längſt nich . .
Auch, wenn Du ſie uns ſchenkſt, nich!
Hinz und Kunz:
Die Gage geb'n wir — uns!

Bonn: Na, dann pfüat Enk Gott. Und grüßts mir die Kaiſerlobſch . . und das Publikum, wanns kommt. Geh, Maritſcherl, pack'n mer'n Koffer. 's Göld ham mer. Jetzt können mer Idealiſten bleibn.
(Sie gehen. Ein unſichtbares Orcheſter ſpielt: „Nun danket alle Gott . . .")

Die Buben (tanzen einen Reigen):

Tod und Mord,
Nun iſt der Nante fort!
Wir, Bernauer und Meinhard,
Sind jetzt ſo groß wie Reinhardt.
Nun ſind wir gar nicht träge
Und ſag'n zu ihm ‚Kollege'.
Zick und zeck:
Das war der Uebung Zweck!!

Rundſchau

Aus der Stadt Heinrich Heines

Es wird mir eine kleine Streitſchrift überſendet: ‚Wie ſtellt ſich Düſſeldorf zu den Reformbeſtrebungen ſeines Schauſpielhauſes, ein Beitrag . . . von Hans Wehberg.' Mancher hat vielleicht von Düſſeldorf nie viel mehr gewußt, als daß es ‚ein Geburtsort wider Willen', nämlich der Heinrich Heines ſei; nun erfährt er hier, daß es eine Stadt mit zwei Theatern iſt und ſogar von Ultramontanen bewohnt wird. Es will nun wohl in dieſer Muſenſtadt das neue Schauſpielhaus nicht recht gedeihen, und zwar hauptſächlich gedachter Ueberälpler halber, welchen das mit jeder Bühne unvermeidlich verbundene gotteslaſterliche Weſen (Schauſpielerei, Darbietung von Theaterſtücken weltlicher Dichter, Verführung zum Selbſtdenken) ein arger Dorn im Auge zu ſein ſcheint. Wenigſtens wendet ſich jene Broſchüre ganz heftig wider den Düſſeldorfer, inſonderheit den kirchlich organiſierten. „Bildung," heißt es da, „iſt nach Schopenhauer Aktivität des Geiſtes. Daß im düſſeldorfer Zuſchauer der Geiſt aktiv ſei, kann man ſchwerlich behaupten." (Nun, wo iſt der Geiſt aktiv, in Leipzig, in Breslau, in Wien? Vielleicht in Luckenwalde . .) „Ueber den Schauſpieler kommt der Geiſt und die Urteilskraft des Düſſeldorfers nie hinaus." (Die Beſucher der reichshauptſtädtiſchen Theater kümmern ſich dafür nur um den Dichter; oder hat man je einen Berliner getroffen, der etwa nach einer Vorſtellung im Deutſchen Theater geſagt hätte: Nein, dieſer Reinhardt? Alles ſagt dort, wie aus Einem Munde: Nein, dieſer Shakeſpeare!) Aber auch einen evangeliſchen Paſtor gibt es in Düſſeldorf, und von ihm erzählt der Verfaſſer, er habe zu einem Konfirmanden, der in eine Schülervorſtellung des Schauſpielhauſes wollte, betrübt geſagt: „Dahin kann Dir aber der liebe Gott nicht folgen."

Nun lebt in dieſer, 1797 durch

die Geburt Heines ausgezeichneten Niederlassung anno 1907 noch ein andrer deutscher Dichter, der Dramatiker und Dramaturg Eulenberg. Diesem entfallen dort irgend einmal „Sätze, wie der: daß der Mensch zweifellos vom Tiere abstamme". Das ganze loyole Düsseldorf erhebt sich darauf wie Ein Mann, und als der scheußliche Ketzer gar noch in einer Matinee über Nietzsche redet, da wird beschlossen — die Glocken zu läuten. Tags darauf wird eine Gegenmatinee veranstaltet und Eulenberg, mit einem ihm (als Symbild seiner Weltanschauung) auf den Kopf gebundenen Gockel und in einen aus einem Exemplar des ‚Antichrist' verfertigten Harlekins-Papierdomino gekleidet, auf einem wundervollen Scheiterhaufen aus katholischen Mehlspeisresten (der Tag vorher ist gerade ein Freitag gewesen) feierlich verbrannt. Hierauf zieht die begeisterte Menge nach dem Schauspielhaus und macht es samt allen seinen Insassen, voran Louise Dumont, seiner tapfern Direktrice, gleichfalls dem Erdboden gleich.

Statt seiner baut Peter Behrens nun ein katholisches Gesellentheater, das im Herbst 1908 mit Ernst von Raupachs Volksschauspiel ‚Der Müller und sein Kind' eröffnet wird.

Christian Morgenstern

Ein neues Theater in Hamburg

Es nennt sich Volksschauspielhaus und ist das neunte Theater in Hamburg. Es provoziert mit seinem Namen und mit seiner Lage einen Vergleich, auf den nur die Ironie eingehen könnte. Man darf an das Deutsche Schauspielhaus nicht denken, aber man darf sich erinnern, daß Herr Gahl im Schillertheater zur Schule gegangen ist. Das kleine Schillertheater, das in einem großen leeren Zirkusraum verflattert, hat seine Verdienste. Die Leute sitzen für wenige Groschen im amphitheatralischen Dreiviertelrund und hören klassisches Rüstwerk über die Bühne klappern oder — in Stavenhagen-Aufführungen, deren Lebensechtheit kulturgeschichtlich fixiert zu werden verdiente — Menschen ihrer Art von ihren Dingen reden. Herr Heinrich Gahl ist, gleich den einheimischen Führern zur Kultur: Lichtwark, Brinkmann, aus der selbstbewußten Gemeinschaft der hamburger Volksschullehrer hervorgegangen. Man hätte befürchten mögen, daß er mit einem Zuviel an pädagogischen Tendenzen das Publikum seines Volksschauspielhauses kopfscheu machte. Unbesorgt. Herr Gahl eröffnete mit der weinerlichen Philippine Welser des seligen Amaranth und schickte dem einen wertlosen Schwank nach. Die Autoren aber, die da noch kommen sollen, heißen alle Heinrich Gahl. Der Geist Ferdinands des Großen geht um in den Landen. Und beseelt dieses Ensemble, das stellenweise unter das Niveau des Erträglichen sinkt. Die Ausstattung ist ärmlich, macht aber aus ihrer Not eine Tugend, indem sie wechselnde Leinwandprospekte hinter einer bleibenden Szene von primitivem und absichtlich verschwommenem Charakter aufziebt. Die Tendenz der Gründung und der Wert der Darstellung stehen in keinem Verhältnis zu den Eintrittspreisen, die zwischen drei und einer Mark variieren. Soviel gibt hamburger Volk gern für ein Variété, schwerlich für ein Theater.

Das neue Theater liegt im Stadtteil Sankt Georg, wenige Minuten von Bergers Schauspielhaus. Ein Flurgang, ein Hof, Treppen in Terrassen, aus allen Türen schlägt Musik und Lärm, Lichter spielen in Weiß und Rot und Blau, es ist ein Augenblick

Venedig oder Rom — und unten wartet das junge Theater. Einst war da eine Singspielhalle, die stimmte ein in das Reigenlied der Tingeltangel rings — nun steht es, in einem allen heitern Uebermuts, aller ausschweifenden Linienschnörkel entkleideten Barock, sauber und stolzbescheiden in der Mitten: ein Prediger in der Wüste, ein Volksfreund unter Volksverführern. Sein Name, der in Flammen über seiner Stirne loht, ist ein Programm und ein Schwur. Programme und Schwüre werden manchmal gehalten.

Leonhard Adelt

Angelo Neumann, Wagner-Erinnerungen

Der Meister von Bayreuth gleicht darin Bismarck, daß er überall interessant ist, wo man hineingreift in sein Leben. Das beweisen wieder die ‚Erinnerungen an Richard Wagner', die der bekannte prager Theaterdirektor Angelo Neumann unlängst hat erscheinen lassen (Leipzig, L. Staackmann). Sie fügen dem Charakterbild Wagners zwar keine überraschend neuen Züge hinzu — das ist ja kaum mehr möglich — enthalten aber viele wertvolle Ergänzungen des schon vorhandenen Materials und bieten überdies eine fesselnde, anregende Lektüre. Der Hauptwert des Buches liegt in den mitgeteilten Briefen. Die verbindenden Erzählungen Neumanns sind etwas leichter geschürzt, nicht ganz frei von Selbstgefälligkeit und stark aufgetragenen Farben, aber immer natürlich und sympatisch. In buntem, raschem Wechsel ziehen die Bilder an uns vorüber; tiefe Blicke sind uns gestattet in das innere und äußere Leben des Meisters. Wir sehen sein mühsames, aufreibendes Ringen, seine oft nur zu begreifliche Gereiztheit, die feurige Keuschheit seines Temperaments und die Güte seines Herzens.

In Wien lernte Neumann Wagners eminente Begabung als Regisseur und Darsteller kennen. Als Neumann dann im Jahre 1876 gemeinsam mit Dr. August Förster das Stadttheater in Leipzig übernahm, ließ sich sein Sozius von ihm bestimmen, den Meister um Ueberlassung des ‚Rings' für Leipzig zu bitten. Die ersten Verhandlungen endeten aber mit einem scharfen Bruch infolge pekuniärer Differenzen. Neumann erwirkte ein halbes Jahr später wieder eine Annäherung, besuchte Wagner in Bayreuth, erwarb den ‚Ring', betrieb die Vorbereitungen mit großer Umsicht und Energie und brachte im Jahre 1878 das ganze Werk zur Aufführung. Ein Jahr später bat der rührige Mann schon um Ueberlassung des ‚Parsifal' für Leipzig.

Der dritte Teil der ‚Erinnerungen' ist ganz der Aufführung der Nibelungen in Berlin gewidmet. Botho von Hülsen tritt hervor; eine Einigung mit ihm kam aber bekanntlich nicht zustande. Wagner selbst war anwesend beim ersten und vierten Zyklus. Bei der von Neumann veranstalteten Schlußfeier mußte er aber wegen eines plötzlichen Unwohlseins die Bühne verlassen. Das nahm ihm Neumann so übel, daß er erklärte, alle persönlichen Beziehungen abbrechen zu müssen. Nach ernster und tiefer Verstimmung auf beiden Seiten gelang es Förster, die aufgeregten Gemüter zu beruhigen, und Neumann kam wieder in die Villa Wahnfried. Die Absicht, den ‚Lohengrin' in Paris aufzuführen, scheiterte in letzter Stunde, dagegen gelang es Neumann unter Besiegung großer Schwierigkeiten den ‚Ring' in London herauszubringen.

Inzwischen war auch der von Wagner angeregte Plan eines ‚Wandernden Wagner-Theaters' zur Reife ge-

diehen. Sofort nach der Rückkehr von London begann Neumann die Vorbereitungen für das unerhörte und höchst gewagte Unternehmen. Er spielte va banque, gewann und brachte der Sache selbst dadurch erhebliche Förderung. Immer wieder taucht dazwischen auch die Parsifal-Frage auf. Wagner ist im Prinzip nicht abgeneigt, sein letztes Werk seinem eifrigen Vorkämpfer zu überlassen, aber nur unter der Voraussetzung, daß es diesem gelinge, seine Aufführungen wirklich zu der Höhe von Bühnenweihfestspielen zu erheben. Diesen Erwartungen entsprach Neumann nicht ganz, er stieg herab von den Gipfeln, übernahm zuerst das Theater in Bremen, dann das Deutsche Landestheater in Prag, wo er heute noch wirkt. Paul Moos

Sulamith Rahu

In der vorigen Woche tanzte (in der ‚Sezession') ein marokkanisches Mädchen die leiblichen Lockungen, mit denen Sultane verführt werden.

So oft ich diesen erbhaftesten aller Tänze, den Bauchtanz sah, waren es muskulöse Bäuche, die im eisernen, Raum und Zeit ausfüllenden Getöse einer Kannibalenmusik rotierten. Eine welke Frau trat vor, stützte die Hände auf die Hüften und rollte den großen Leib. Der Gleichmut ihres Körpers, ihrer Augen war erschreckend. Sie trat zurück, eine andre nahm ihren Platz ein. Die Musik verstummte nie. Manchmal schien sie zu ermüden; da stieß einer der Männer seinen Eisenschlägel in die Zimbel, und, wie unter einem Hieb, schäumte das Orchester und wuchs unbarmherzig hoch. Darunter kamen und gingen die rollenden Bäuche. Das war eher ein kosmisches Gleichnis, als ein Tanz. Immerhin ein Gleichnis. Man fühlte, in abstracto, die auf eine (noch in ihrer Stumpfheit verwirrende) Formel gebrachte Gewalt sinnlicher Beschwörungen. Ein zentripedales Gewühl . . Böse Unersättlichkeit . . Trauer und Wut. . Und die Ueberreizung immer von neuem gewaltsam aufgepeitschter Fähigkeiten.

Was die welken Frauen tanzten, war ein Prinzip. Die kleine Sulamith Rahu (in der ‚Sezession') tanzte die wahrhaften und wirklichen Lockungen, mit denen nicht genügsame Ideologen, sondern die erfahrenen Sultane verführt werden. Die Tänze waren so gut, daß ich mich nun keiner andern Tänzerin mehr zu erinnern vermag. Die kleine Sulamith steht vor mir und bewegt sich in allen starken, schmiegsamen Schönheiten ihres Mädchenkörpers: schlank und doch mit den schildhaften Hüften der ehrlich gewachsenen Frau; manchmal verdunkelt von den großen weißen Blitzen in den Augen, in den Zähnen, die wie Griffe sind; die Brüste in silberner Wehr, den reinen Leib mehrfach gegürtet, braun und nackt. Von den Hüften hängen ihr zwei farbige Tücher, die den Leib tief einfassen, und so jagt sie alle, alle Schönheiten auf, die in ihrem dunkeln Körper schlummern, und hält sie hin . . Ihr Leib, da sie tanzte, war keine rotierende Scheibe; aber eine starke Schlange, die sich mächtig emporwand. Ihr Rücken erinnerte an den Gang großer Katzen, die einander begegnen und, den Kopf am Boden, mit steil gespanntem Rücken, an dem die Muskelballen zitternd auf und nieder gleiten, langsam aufeinander zukommen.

War dazu Musik nötig? Solche Stürme sollten in großer Stille gebunden und gelöst werden; diese Nervengewitter in atemlosen Spannungen sich entladen; die Arme, mit großen Bewegungen, einsam durch die Luft und über unsern Körper gehn.

Damit die Wirklichkeit der heißen Tänzerin verleumdet und verschwiegen werde, hielt man sie im schmutzigfarbigen Licht eines Scheinwerfers gefangen.

In der Pause stand sie, ein kleines Mädchen mit mürrischem Profil, in der Garderobe. Sie war schlecht angezogen und ohne jeden Schmuck. Wie wunderbar stünden gewitternde Brillanten ihrer braunen Haut und der rauhen Schwärze ihres Haares, dem geschliffenen Kohlenglanz der Augen und dem sanften Dunkel der Wimpern, die unruhige Schatten werfen . . dem großen, brütenden Mund, dessen geringste Bewegung teilhat an der Gefährlichkeit ihrer Tänze. Man sollte sie mit Brillanten behängen. Man müßte ihr Dunkel mit dem weißen, flatternden Feuer von Brillanten verschleiern . . und vielleicht versuchen, es ganz darin aufzulösen, das Dunkle, Gärende, in zuckendweißen Himmeln von Brillanten.

René Schickele

Zar Peter

Er war eine der riesenhaftesten kulturellen Potenzen der Weltgeschichte, dieser Peter der Erste, der Große, der von 1689 bis 1725 Alleinherrscher des russischen Reiches war. Eine einzige Vitalität übernahm da eine Entwicklung, die unsre materialistische Auffassung sich nur noch als die Komponente tausendfacher sozialer Kräfte denken könnte. Dieser eine Peter weckte das heilige Rußland brüsk aus seinem mittelalterlichen Schlaf und trieb ihm die Keile westlicher Erleuchtungen ins dumpfe Hirn. Er hatte Europa bereist, in Holland als Schiffszimmermann geschuftet, später, wieder in der Heimat, eine Verschwörerrotte eigenhändig abgeschlachtet, in Sümpfen die Stadt Petersburg gegründet, Karl den Zwölften von Schweden bei Pultawa geschlagen und eine Gemahlin, die Zarin Eudoxia, ins Kloster gesperrt. Seinen Sohn Alexei, den er liebte, und der ihm widerstrebte, ließ er zum Tode verurteilen, brachte ihn vielleicht selbst um die Ecke. Peters zweite Gemahlin war Katharina (die später als Katharina die Erste seine Nachfolgerin wurde und von 1725 bis 1727 selbständig regierte). Diese Kaiserin hatte eine nette Karriere gemacht. Das schöne kurländische Fräulein heiratete einen schwedischen Dragoner, wurde, in russischer Gefangenschaft, Generalsmaitresse, dann die Geliebte des Fürsten Menschikoff, des allmächtigen Zarengünstlings. Aus des Fürsten Schlafkammer gelangte sie endlich ins Bett des Zaren selbst. Eine Verirrung mit einem glatten Kammerherrn wurde durch die Enthauptung des Herrn de la Croix prompt erledigt. Nach dem Tode Peters erlag Katharina wieder der schmeichlerischen, intriganten Männlichkeit Menschikoffs . . . Der war auch so ein Emporkömmling. Er war im Pferdestall geboren worden, debütierte als Pastetenbäcker, brachte es zu den höchsten . . . Würdestellen Rußlands. Einmal wurde er zum Tode verurteilt, aber von Peter begnadigt. Und an Stelle der Katharina, seiner Geliebten, wurde er später Herrscher der Reußen. Er endete in Sibirien. . . Dramenstoffe, nicht? Wer eine genialische Intuition vom Wesen Peters des Ersten, des Reformators und Mörders, des Uebermenschen und Kindes, kennen lernen will, der lese die Novelle: ‚Der Große‘ in Strindbergs wundervollem Bande: ‚Historische Miniaturen‘. Aber er erwarte, bitte, nichts von Otto Erlers vieraktigem Drama: ‚Zar Peter‘, das, nach dresdner und kölner Abenden, jetzt im Neuen Schauspielhause aufgeführt wird, mit eini-

gem Pomp und in erträglicher Darstellung. Diese Arbeit zeigt, wie Peter, nach vergeblichem Liebeswerben, seinen Sohn beseitigt, dann selbst stirbt. Zum Schluß ruft Menschikoff, mit der hell-schmetternden Stimme des Herrn Kaiser-Titz: „Es herrsche Katharina, Rußlands Zarin!" Einzig dieser Ruf haftet im Ohre. Ueber das Drama habe ich nichts zu sagen. Nur mit etwaigen Leuten, die nach dieser Probe den Gymnasiallehrer Dr. Erler (Dresden) als eine ‚Hoffnung' umwinseln sollten, möchte ich mich auseinandersetzen. Jede hübsch erzählte Memoiren-Anekdote aus der Peter-Groteske ist mehr wert als Erlers lange Akte mit ihrem verschämten Jamben-Geklapper. Und noch eins: wollen wir die Detektivhetze nach dem endgültigen Dramatiker der Zukunft nicht ein bischen einstellen? Wir haben doch Kleist und Hebbel, nicht wahr? Und was die Helden unsrer Zeit anlangt, so könnten wir uns doch einstweilen über unsern pedantischen Shakespeare, Herrn Wedekind, und seinen Marquis von Keith höchst vergnügt die Hände reiben. Ferdinand Hardekopf

Die Presse

Zar Peter

Vossische Zeitung

Erler hat sich durch die ganze Geschichte von Vater und Sohn hindurch dramatisiert, die den angehenden Dramatiker verlockt, wie der Pfefferkuchenberg im Schlaraffenland, und er hat sich auch nicht eine Rosine entgehen lassen. In Dresden hat man ihn als neuen Hebbel ausgegeben, in Berlin wird man ihn, wenn er sich weiter entwickelt, wahrscheinlich als einen Macher wiederfinden, in dem ein wenig Wildenbruch von viel verborgenem Philippi übertölpelt wird.

Börsenzeitung

Erler hat sich den Stoff dadurch verdorben, daß er die interessanteste Figur, den Zarewitsch, gar kläglich verpfuschte. Der alte Zar gelang ihm noch zur Not, aber er war auch schwerer zu verfehlen. Und was um diese beiden Hauptfiguren sich gruppiert, das sind zerfließende und fernlose Episoden, historische Milieuschilderungen und Anekdoten, die uns schon deshalb kalt lassen, weil diese ganze Begebenheit uns so unendlich weit liegt.

Post

Eine seltsame Galerie blutloser Theaterschemen. Die Phrase ist in Permanenz erklärt. Von einer dramatischen Struktur kann kaum die Rede sein. Die einzelnen Schicksale sind zu wenig innerlich verschlungen, der Knoten zu schwach geschürzt.

Börsencourier

Den großen Absichten wollen die Kräfte des Verfassers nicht immer entsprechen, und just bei den stärksten Momenten bleibt oft der äußere Rahmen ohne eigentlichen Inhalt.

Lokalanzeiger

Trotz allen Schwächen steckt zweifellos eine dramatische Gestaltungskraft ungewöhnlicher Art in dem Werk. Im ersten Akt offenbaren sich die Vorzüge der Arbeit am meisten. Später wird das Drama fast von Szene zu Szene mehr zum rein äußerlich mit Gewaltsmitteln wirkenden Theaterstück, um im letzten Aufzug ziemlich schwächlich und nicht ohne Verlegenheitswendungen zu enden.

Morgenpost

Erler ist seinen Vorgängern nur an jenem starken Theatersinn über, der unbekümmert seine Wirkungen herholt, von wo es ihm für den Effekt gerade nötig und bequem zu-

gleich erscheint. Aber neben dem Uebermaß äußerlicher Theatralik stehen auch einige feinere, innerlichere Szenen.

Berliner Tageblatt

Am Stil unsers Wildenbruch führt Erler das Stück zu einer gewissen Höhe, und mit starken, aber nicht geschmacklosen Mitteln weiß er ein lebhafteres Interesse für die entscheidenden Gestalten zu wecken. Aber er wächst nicht mit seiner Aufgabe. Seine Figuren bleiben stehen und sind immer nur wieder die Repetitionen ihrer selbst. Die Akte werden Staatsakte, ihre Erregung ist nur Schall und Lärm, und einige Versuche, aufs Gemüt zu wirken, mißlingen.

Tägliche Rundschau

Es hieße den gewiß verständigen und ehrlich ringenden Verfasser gröblich täuschen, wollte man ihm verhehlen, daß er, obwohl in den dramatischen Klassikern offenbar wohlbelesen, über die geschickte Mache nicht einen Augenblick hinauskommt und es schon gewagt wäre, ihn eine männliche Luise Mühlbach zu nennen.

Norddeutsche Allgemeine Zeitung

Das Stück ist die von teilweise auffallenden Schwächen durchzogene Anfängerarbeit eines sonst kräftigen Talents, dem der Sinn für Theatralik keineswegs abgeht.

Kreuzzeitung

Die Absicht des Dichters in Ehren — die Ausführung hält sich jedenfalls auf dem Niveau gewöhnlicher Theatermache. Die Charakterzeichnung ist dilettantisch. Nirgends ein Hauch individuellen Lebens.

Nationalzeitung

Erler ist unzweifelhaft ein Dramatiker, will sagen ein Autor, der lebendige Menschen auf die Bretter zu stellen und für ihre Schicksale zu interessieren weiß.

Deutsche Uraufführungen

12. 10. Oscar Blumenthal und Gustav Kadelburg: Der letzte Funke, Lustspiel. Berlin, Königliches Schauspielhaus.

Wilhelm Klink: Die schwarze Hofmännin von Böckingen, Drama aus dem Bauernkrieg. Heilbronn.

15. 10. Rudolf Herzog: Auf Nissenskoog, Schauspiel. Karlsruhe, Hoftheater.

16. 10. Felix Salten: Vom andern Ufer, Drei Einakter. Berlin, Lessingtheater.

Hermann Lekisch: Rache, Einaktiges Drama. München, Kleines Theater.

18. 10. Gustav Davis und Leopold Lippschütz: Gretchen, Groteske. Wien, Bürgertheater.

19. 10. Hermann Kienzl und Eduard Goldbeck: Der rote Leutnant, Schauspiel. Wien, Deutsches Volkstheater.

Carl Maria und Emil Schultze-Malkowsky: Ethelwold, Tragödie. Stuttgart, Hoftheater.

Alfred Börckel: Auf Schillers Flucht, Einaktiges Lustspiel. Mainz, Stadttheater.

21. 10. Gerda Hildebrandt-Schneevoigt: Der Herr Graf, Komödie. Bielefeld, Stadttheater.

22. 10. Gustav Falke: Putzi, Märchenkomödie. Altona, Schillertheater.

25. 10. Leopold Thurner: Das süße Gift, Schwank. Berlin, Theatersaal der Königlichen Hochschule für Musik.

26. 10. Ludwig Ganghofer: Sommernacht, Schauspiel. Wien, Burgtheater.

Korfiz Holm: Fräulein Resi, Komödie. München, Schauspielhaus.

Hermann Sudermann: Lichtbänder, Einaktiges Drama. Stuttgart, Hoftheater.

28. 10. Erich Schlaikjer: Außerhalb der Gesellschaft, Drama. Frankfurt am Main, Stadttheater.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
12. Dezember 1907
III. Jahrgang Nummer 50

Visionen/ von Paul Scheerbart

Schauspiel in einem Aufzug

Personen

Professor Neumann, Grubenmaler
Melitta Neumann, seine Tochter

Die Handlung spielt in einem Bergwerk.

Die Szene stellt eine Schluchtpartie in einem Steinkohlenbergwerk dar. Melitta ist abgestürzt und liegt in der Mitte. Es genügt auch, wenn das Bergwerk durch eine Wand aus zerknittertem schwarzen Glanzpapier markiert wird.

Melitta ist weiß bekleidet und so schwach beleuchtet, daß das Gesicht kaum zu erkennen ist. Erst später, wenn über ihr das Licht der Scheinwerfer zu sehen ist, wird das Gesicht deutlicher.

Melitta (müde): Das Schreien hat keinen Zweck. Hier hört man mich nicht. Die Wände sind ganz steil; ich kann nicht hinauf. Und ich muß hier liegen bleiben, da ich sonst noch tiefer stürzen könnte. Wie tut mir die linke Hand so weh. Wenn man mich mit Scheinwerfern suchen würde, dann könnte ich wohl gerettet werden. Aber man wird wohl nicht daran denken. Und dann werde ich nie wieder die Sonne sehen. (Sie erhebt sich mühsam) Vielleicht werde ich noch wahnsinnig werden — vor Angst. Ich werde immerzu sprechen, damit ich meine Stimme höre. Dann werde ich meinen Verstand behalten. Ich werde mir Mühe geben, ganz deutlich — zu denken — und zu sprechen . . Es ist nur gut, daß ich noch sprechen kann.

Aber — mir wird jetzt alles schwarz vor den Augen. Ich kann mich nicht mehr halten. (Fällt wieder hin. Man sieht danach über ihr den dünnen Strahl eines Grubenscheinwerfers, der von oben ihr Gesicht etwas erhellt, ohne es zu treffen. Der Scheinwerfer zittert auf dem schwarzen Stein auf und nieder und verschwindet mehrmals im Folgenden)

Vater, Du hast ganz Recht: die letzten Augenblicke unsers Lebens müssen die intensivsten sein. Und das Intensivste ist natürlich das Stärkste. (Pause)

Und das Stärkſte iſt das Großartigſte. Ja, Vater! Ich weiß es, Du haſt es ja ſo oft geſagt. Nur deswegen ſterben auf der Erde immerzu ſo viele Tiere und Menſchen, damit recht viele Augenblicke durchlebt werden, die ſehr intenſiv — ſehr ſtark — ſehr großartig ſind. Ja, Vater! Wie kommſt Du aber her? Biſt Du denn hier?

Nein! Das iſt ja mein kleiner Bruder, der Felix. Felix, biſt Du nicht geſtorben? (Pauſe) Haſt wirklich keine Angſt gehabt, als Du ſtarbſt? Wirklich nicht? (Pauſe) Ich habe Angſt. Aber, Felix, was machſt Du? Dein Kopf wird ja ſo groß. Deine Augen treten heraus. Gräßlich! Felix! O Gott, hilf mir! (Pauſe)

Jawohl, lieber Gnom! Es war aber ſo ſchrecklich. Ich ſah ja, wie dem armen Felix der ganze Kopf platzte! Mußte er denn noch einmal ſterben? Er iſt doch ſchon vor einem Jahr geſtorben. Man kann doch nicht immer wieder noch mal wieder ſterben. (Pauſe)

Du haſt auch einen ſo langen weißen Bart, lieber Gnom! Mein Vater iſt größer als Du. Aber ſein Geſicht ſieht ſo aus wie Dein Geſicht. Warum biſt Du ſo klein? Du biſt ja noch kleiner als der Felix. Ich habe ſo furchtbare Angſt vor dem Sterben. Und dann ſoll ich alles, was ich zu Hauſe hatte, nie mehr wiederſehen? (Pauſe) Das iſt das Grauſige! Nie ſoll ich wieder meinen Vater ſehen? Und die Sonne ſoll ich auch nicht mehr ſehen? Und meine Orchideen ſoll ich auch nicht mehr ſehen? (Weint)

Was nützt mir das, daß meine Schmerzen ſo groß ſind. Weißt Du, was Abſchiednehmen heißt — für immer? Was hab ich von der Intenſivität dieſer Abſchiedsempfindungen? Die großen Angſtempfindungen ſoll ich nicht unterſchätzen? (Pauſe. Weinen) Ich unterſchätze ſie ja nicht. Ich weiß ja, daß die Schmerzen ſehr intenſiv — ſehr kräftig — ſehr großartig ſind.

Wenn ich aber leben bleibe, hab ich die Empfindungen des Sterbens noch viel deutlicher. (Pauſe) Das glaubſt Du nicht? Da muß ich Dir doch raſch ſagen, was mein Vater immer ſagte. Ein Zeichen niedriger Natur iſt es, ſagte er immer, wenn man nur auf die ſchärfſten Reizmittel reagiert. Muß man denn gleich, um aufgerüttelt zu werden, Todesfurcht haben? Die Weſen, die ſich noch gegenſeitig totquälen, ſind ganz rohe Weſen. O, ſo furchtbar roh. (Pauſe) Es gibt ſo rohe Frauen? Ich will aber nicht ſo roh ſein. Verſtehſt Du mich nicht? (Pauſe) Ich haſſe dieſe furchtbare Stärke der Empfindungen. Für die niedern Tiere mögen ſie notwendig ſein. Für Melitta, ach, Du alter Gnom, für Melitta ſind ſo ſtarke Reizmittel nicht nötig. (Pauſe)

Ich will Dir ſagen, mir fällt noch etwas ein. Ich weiß, wie man die Todesfurcht überwindet. Jetzt weiß ichs ganz genau. Mein Vater hats mir ja ſo oft geſagt. Daß ich das auch vergeſſen mußte. (Pauſe)

Du willſt es wiſſen? Komm näher! Du weißt doch, daß wir alle von einem Größeren in die Welt gebracht wurden. Ein großer Geiſt war — früher nannte man ihn Gott — jetzt nennt man ihn nicht mehr ſo —

jetzt gibt man ihm keinen Namen mehr — er ist wie ein großer, großer Riesenbaum — und wir sind die kleinen Aeste an diesem Riesenbaum. Und wenn wir uns losgelöst haben, so müssen wir nachher wieder zu ihm zurück — durch seine großen, starken Wurzeln durch. Und wenn wir (der Scheinwerfer trifft jetzt voll ihr Gesicht) wieder zu ihm kommen — ich fühle ja — Du Kleiner — ich fühle ja, daß ich jetzt wieder in ihn, den Großen, hineinfließe. Ich fühls. Jetzt bin ich glücklich. Jetzt leb ich mit ihm zusammen. Ich komme in die große Baumkrone hinein — hinauf!

Du, Kleiner, komm mit! Jetzt bin ich selig. Jetzt hab ich nicht mehr Furcht vor dem Tode. (In der Ferne hört man leise den Vater: Melitta! rufen) Sich an den Großen anlehnen — das macht alle Furcht tot. (Der Vater ruft noch einmal, lauter: Melitta!) Wer rief da meinen Namen? Bin ich nicht schon tot? Warum höre ich noch meinen Namen rufen? (Der Vater ruft zum dritten Mal: Melitta!) Das war ja meines Vaters Stimme! Vater! Vater! (Eine Strickleiter kommt über Melitta am Stein herunter, so daß die Leiter Melittas Kopf berührt. Sie erwacht und schlägt die Augen auf und erfaßt die Strickleiter) Oh! Ich bin gerettet! Soll ich nun fröhlich sein? Das Sterben war so köstlich! So sterben müßte jeder! (Sie steht auf und steigt auf die Strickleiter) Vater! Vater! Ich komme! Ich erzähle Dir! (Der Vater ruft jetzt sehr freudig und ziemlich nahe: Melitta!) Vater, ich habs erlebt!

(Vorhang)

Den Bühnen und Vereinen gegenüber Manuskript. Das Recht der Aufführung ist nur von Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstrasse 60, zu beziehen.

Gebet/ von Herbert Senz

Wie auf einer Fontäne springendem Strahl
ein schwebender goldener Ball sich wiegt,
bald gelassen ruht, dann mit einem Mal
aufgeschleudert zur Höhe fliegt:
So ruht auch auf dir, Gott, unser Gefühl,
und es ist uns ein Glück, eine Lust, ein Spiel,
und du freust dich des Balls, der am tiefsten fiel,
um am höchsten zu steigen und da zu blinken
und wieder hinab in die Tiefe zu sinken.
Wir können uns auf dir nur wiegen,
wir sind ja noch nicht in dich gepflanzt,
aber wenn unsre Kraft so tanzt,
wird sie vielleicht einmal,
getragen von deiner Stärke Strahl,
in eine höchste Ferne fliegen
und sich als Stern an deinen Himmel schmiegen.

Mandragola und Baccarat

Nächstens wird einer aus dem ‚Faust' den Mephisto herausbrechen, wird die erste Hälfte des ersten Teils und den ganzen zweiten Teil streichen, wird den Heinrich sein Gretchen heiraten lassen und wird dieser Leistung den Titel geben: Faust, Ein Schauspiel in drei Akten, Nach dem Stoff einer alten Tragödie des Goethe, Von Theophil Pantscher. So ähnlich ist Herr Paul Eger mit der ‚Mandragola' des Macchiavell verfahren. Täuschen wir uns nichts vor: auch die echte ‚Mandragola' wäre uns heute recht gleichgültig. Sie geißelt die Sitten ihrer Zeit, die nicht die Sitten unsrer Zeit sind. Sie tut es an einem Fall, der ziemlich selten vorkommt. Sie bringt keine ihrer Gestalten in irgend einen seelischen Konflikt. Was ist für unsre Bewunderung geblieben? Die furchtlose geistige Ehrlichkeit des kaltherzigen Italieners. Der blendende Witz seiner skeptischen Satire. Die Leichtigkeit und der Glanz seines Dialogs, der nicht einmal durch schlechte Uebersetzungen beschwert und abgestumpft werden und trotzdem so wenig wie die beiden andern Tugenden der Komödie uns heute noch warm machen kann. Eine Aufführung des Originals würde also höchstens unser literarhistorisches Interesse ansprechen. Ganz sinnlos ist es aber, ein Stück des gleichen Namens zu spielen, für das überhaupt kein Interesse vorauszusetzen ist, weil es Macchiavell das Blut abgezapft und den geistreichen Kopf abgeschlagen hat, um auf den schlaffen Rumpf eine süßlich-grinsende Papplarve zu kleben. Der Anblick tut weh. Macchiavells Hauptfigur fehlt vollständig: der kuppelnde Mönch Timoteo, in dem die skrupellose Feilheit und die senile Geilheit des mittelalterlichen Pfaffentums tödlich getroffen ist. Seine Stelle vertritt eine mittelalterliche Witwe, deren lüstelnde Erotik eine Privatangelegenheit ohne kulturelle Perspektive ist. Das gibt dem Stück von vorherein das Niveau: aus der Renaissance der Borgia ist die ‚Renaissance' des Koppel-Ellfeld geworden. In jeder Beziehung. Wenn beim Macchiavell der impotente Hahnrei in seiner dünkelhaft läppischen Buchstabengelahrtheit ein kleines Zeitbild für sich ist, so wird ihm bei dem unbekümmerten Nachdichter überhaupt kein besonderer Zug gegönnt. Der muskulöse Liebhaber, der sich ebenso bereit wie fähig erweist, der Weiber Weh und Ach aus einem Punkte zu kurieren, muß sich zum wimmernden Seladon kastrieren lassen, dem bei so viel Seele eine praktische Verwendbarkeit kaum noch zuzutrauen ist. Bei der Frau schließlich, um die der ganze Spaß inszeniert wird — der jener Liebhaber mit dem bewährten Trank Mandragola zu einem Kind verhelfen soll, weil der eigene Gatte den Trank nicht mehr besitzt — in der Charakteristik dieser Frau zeigt sich der gefühlvolle Herr Eger

dem hanebüchenen Machiavell auch an Takt nicht gewachsen. Man muß das nicht vor keuschen Ohren nennen, was keusche Herzen nicht entbehren können. Es ist verletzend, wie eindeutig der wienerischen Beatrice der Weg zur Mutterschaft ausgemalt wird, auf den die florentinische Lucrezia ohne Kommentar, aber hoffentlich mit nicht geringerer Wirksamkeit von einem sichern Psychologen eins, zwei, drei gewiesen wird. Wie die Ethik, so die Technik. Naturalia non sunt turpia. Die alte ‚Mandragola', die diesen ewigen Satz freudig anerkennt, geht schlank und strack auf das Ziel los. Die neue ‚Mandragola', der die naturalia zwar nicht schimpflich, wohl aber ein bischen unheimlich sind, hat sie seelisch motivieren zu sollen geglaubt und dabei doch nur lang und breit und öde und verlogen auseinandergezerrt. Es ist keine Milderung unsrer Leiden, daß sich alles reimt. Seien wir gerecht: Fulda, der bei dieser Gelegenheit mehrfach herangezogen worden ist, ist gegen Paul Eger ein Mozart an Anmut und Geschmack. Man muß sehr jung, bis fast zur Straffreiheit jung sein, um sich eine solche Verzuckerwässerung eines klassischen Temperaments zuschulden kommen lassen zu dürfen. Des Vorwurfs ganze Schwere richtet sich denn auch weniger gegen Herrn Eger, als gegen Herrn Barnowsky, der auf keiner guten Bahn ist. Von ‚Salome', Rausch' und ‚Nachtasyl' zu den ‚Getreuen' und dieser ‚Mandragola' führt keine Brücke. Es wäre schade um das Kleine Theater. Wenn der Direktor sich von unsern Teutomanen hat ins Bockshorn jagen lassen, so besinne er sich doch, daß diese Herren ausschließlich um ihrer eigenen Stücke willen sein Ausländertum bekämpft haben, und kehre reuig und ruhig zu der frühern Internationalität zurück. Für die Sorma werden sich auch in Rußland und Skandinavien, in England und Frankreich Rollen finden lassen.

Er braucht deswegen nicht schleunigst wieder auf Herrn Henri Bernstein zu verfallen, so hoch dieser Pariser immerhin über unserm Wiener steht. ‚Baccarat' ist zum mindesten teilweise gut gemacht. Man muß die deutsche Produktion eine Weile verfolgt haben, um das langsam schätzen zu lernen. In jedem Akt eine starke Szene, hat jedes deutsche Stück das aufzuweisen? Es sei nur gleich ausdrücklich festgestellt, daß hier von ‚Stücken', nicht von dramatischen Dichtungen die Rede ist, von jener Art robusten Theaterhandwerks, das bei uns durch die Namen Philippi und Sudermann vertreten ist. Sie und ihr Kreis, sie könnten noch von einem Pariser dritten Ranges lernen. ‚Das Blumenboot' und dieses ‚Baccarat' sind ja im Ernst nicht zu vergleichen. Beide Tragödien sind komisch; aber die französische hat den ungeheuern Vorzug, selten oder gar niemals, je nach der Wißbegierde des Hörers, langweilig zu sein. Sie belästigt nicht mit Sittenpredigten und Sentimentalitäten. Sie stellt gelassen zwei Welten gegen-

einander und schlägt aus ihrer Gegensätzlichkeit Funken. Edom sinkt und Israel steigt. Ein jüdischer Millionär wundert sich, wie schnell ein gräflicher Spieler entschlossen ist, sein entehrtes Leben hinzugeben, und wird belehrt, daß einem Parvenü ein jeder Tag neue Wunder, einem décadent jede Stunde neue Langeweile bringe. Wie aber kam der Jude zu dem Christen? Cherchez la femme, die in diesem Falle die Tochter des Juden, die Geliebte des Christen und die Bewegerin des Stückes ist. Sie erfährt im ersten Akt, daß ihr Robert eine Riesensumme unterschlagen hat. Sie trachtet im zweiten Akt vergebens, sich diese Summe zu verschaffen. Sie gibt sich vor dem dritten Akt für diese Summe einem Vetter hin. Sie kommt im dritten Akt um einen Schuß zu spät zu dem Geliebten. Man ersieht aus diesem nackten Aufriß zweierlei: daß für Spannung gesorgt ist — wird sie das Geld kriegen? wie wird sie das Geld kriegen? wird er das Geld noch kriegen? — und daß dasjenige Stück, das uns nicht blos auf die Nerven, sondern an die Nieren ginge, erst jenseits von unserm Stück beginnt. Die Retterin Helene braucht nur zwei Minuten früher zu erscheinen, und Robert bleibt am Leben. Was geschieht dann? Wie wird er, wie sie sich selbst mit ihrem ‚Opfer' abzufinden wissen? Wie ist eine Frau beschaffen, die es überhaupt zu bringen fähig ist? Wenn Herr Bernstein sich jemals das und mehr dergleichen gefragt hätte, so wäre wohl schon ‚Baccarat' ein bischen dichtungähnlicher geraten. Da er aber an keiner Stelle die Neigung gezeigt hat, sich Augenblickseffekte durch Psychologie abschwächen zu lassen, so ist nur ein Reißer zustande gekommen, der in Berlin merkwürdigerweise bei den Kennern ein besseres Schicksal gehabt hat als beim Publikum. Die Leute haben in den entscheidenden Szenen den Uebergang vom vorbereitenden Gespräch zum krassen Krach nicht mitgemacht. Es muß an der Lotharschen Bearbeitung liegen, daß dieser Uebergang zu schnell erfolgt. Das Stück könnte nicht in Paris einen Bombenerfolg gehabt haben und dem Repertoire aller Reisevirtuosinnen einverleibt worden sein, wenn im Original die Aktschlüsse ebenso versagten wie in dieser deutschen Fassung. Wer Phantasie hatte, sah deutlich die Urgestalt und mochte sich an Herrn Bernsteins handfester und pfiffiger Geschicklichkeit erfreuen. Er sah aber auch mit seines Geistes Aug die Uraufführung, sah Gémier, Dumeny und Madame Le Bargy und wurde von der mondänen Eleganz und dem pariserischen Ton der wackern Schmiedenspieler sanft erheitert.

Barock / von Leo Greiner

Friedrich-Freksas fünfaktiges Spiel ‚Ninon de l'Enclos', das bei seiner ersten Aufführung am münchner Residenztheater in ‚Barock' umgetauft worden war, wahrscheinlich um einen unzutreffenden Titel durch einen noch unzutreffendern zu ersetzen, führte den neuen Dichter in mehr als einer Hinsicht auf das glücklichste ein, und dies nicht allein nach außen, von wo ihm der Erfolg mit seltener, frisch aufquellender Unmittelbarkeit entgegenkam. Denn der Beifall dankte nicht nur für die weltmännische Dialektik des Bischofs Evremont, dessen geschürzte Art, das geistliche Kleid zu tragen, die Menge rasch gewinnt: willig ließ sie sich auch von dem tiefern Ernst dieses schwebenden Spiels hinnehmen und befeuern, einem Ernst, zu dem eine ungewöhnlich leichte Hand, ein rascher, freier, zufassender Geist die Wege so gefällig und bunt geebnet hatte, daß der Zuschauer, der sich eben noch in einer Welt heitersten Witzes bewegte, sich fast unvermerkt in der nächsten Nähe des Tragischen wiederfand und nun gern einen Augenblick in einer Welt verweilen mochte, in die ihn sonst die Kunst des Dramatikers nur widerwillig, auf schwer passierbaren Pfaden hineinzuführen pflegt. Von der Schwere tiefern Geschehens gibt Freksa seinem Spiele nur gerade soviel mit, als das leichtbeschwingte, ohne durch eine fremde Last Schaden zu nehmen, just zu tragen vermag. Er scheint sich der Grenzen, die der natürlichen Anlage seines Stücks von vornherein gesetzt waren, wie der Grenzen seines Könnens überhaupt mit außerordentlichem Feingefühl bewußt gewesen zu sein: denn seine Kraft liegt in der frohen Schärfe seiner Beobachtung, in der nicht eben tiefgründenden, aber reichen, die mannigfaltigsten Verhältnisse überschauenden Weltkenntnis und in der tadellosen Sicherheit der Darstellung, Ausbreitung und Zuspitzung der feinern Elemente des Stoffes. Sehr weise beschränkte er sich daher darauf, uns an das Tragische heranzuführen, das er dichterisch und dialektisch gleich wundervoll vor unsern Augen auseinanderlegt, hütete sich aber vor dem Wagnis, in diese dunkle, schwer verschlossene Welt handelnd einzutreten, sie nicht nur zu betrachten, sondern von innen her aufzumischen und uns ihre Kräfte in wirkender Erregung zu zeigen.

Damit sind Vorzüge und Mängel des Freksaschen Spiels gleich deutlich gekennzeichnet. Sein Stempel heißt: Könnertum, der beste, der ihm in einer Zeit der ewig Wollenden, der immer Hoffnungsvollen konnte aufgedrückt werden, sein großer Vorzug, daß es eben ist, was es ist, und es nicht nötig hat, um einer nebelhaften Zukunft willen um Pardon zu bitten. Dem steht ein Mangel gegenüber, der leicht mißtrauisch macht: so wenig man geneigt sein wird, die Stammelnden und Tastenden um ihres schwerern menschlichen Loses willen als die bessern Künstler zu preisen, so wenig wird man sich hier des Eindrucks erwehren, daß diese gereifte Beschränkung und weise Wahl aus der Fülle der Erscheinungen bei Freksa seltsam aprioristisch ist: die großen Könner sind immer aus dem Unbegrenzten gekommen, ehe

sie männlichen Wirklichkeitssinn genug besaßen, die Welt nicht mehr in in ihrer Unendlichkeit, sondern in ihrer Ganzheit schöpferisch begreifen zu wollen. Und dies gibt ihrer Klarheit das schattende Spiegeldunkel, ihrer Sicherheit die ernste, schweigsame Schärfe und läßt bei ihnen auch das voll Beleuchtete sonderbar nach rückwärts fliehen und sein Spiel sich im Hintergrunde, vergrößert, dunkel welthaft, wiederholen. Hier gibt es nichts über den Vordergrund hinaus: man fühlt, hier wird alles gegeben, was vorhanden war, farbig, hemmungslos und mit freiester Natürlichkeit, das Gefährliche gemieden, das Gekonnte genützt, alles geordnet, nichts verabsäumt; und dennoch das Ganze flächenhaft, ohne jene letzte Verankerung in dem zu tiefst Lebendigen, das sich immer und überall als Persönlichkeit dokumentiert.

Zwei Wege gab es, um das tragische Spiel zur Tragödie zu machen, das heißt: das Tragische aus der dialektischen Betrachtung in das dramatische Leben, in die dialektische Betätigung hineinzureißen. Der eine war dieser: daß Ninons nur ausgesprochene Lebensschuld („nie fand ich den Mann, der mich zur Mutterschaft erlöst hätte, und dennoch wurde ich Mutter") als treibender innerer Konflikt in die Mitte des Stückes hineingestellt und aus einer tragischen Arabeske zum Fundament der Handlung gemacht worden wäre. Der andre: daß Ninons Sohn Roland aus dem einfachen, konfliktlosen Verhältnis zu seiner Mutter, das nur einen traurigen, keinen tragischen Schluß zuläßt, in einen Kampf von Mächten verwickelt worden wäre, die sich gegenseitig aufheben, und dadurch, daß keine von ihnen vernichtet werden kann, mit Notwendigkeit zur Vernichtung des Individuums führen. Diese Mächte wären hier: Sohnesliebe und Sinnenliebe, die, da sie sich auf die gleiche Person beziehen, nebeneinander nicht bestehen können, so daß ihr Kampf absolut keine andre Lösung zu finden vermag, als den Tod des zwischen sie Verirrten. Freksa kennt nur den einen Konfliktskomponenten: die Sinnenliebe Rolands zu seiner Mutter, die ihm, in diesem Verhältnis, nicht mehr ist, als die Konvention bei nahen Blutsverwandten, sehr zu Unrecht verallgemeinernd, annimmt. So kommt es, daß, als Roland erfährt, wem seine Liebe gegolten, dieser gewaltige Augenblick uns nicht mit jäher Plötzlichkeit in jene menschlichen Tiefen hinunterblicken läßt, in denen das heilige Verhältnis von Mutter und Sohn nicht mehr als eine gesellschaftliche Konvention, sondern gereinigt als eine schicksalhafte Urmacht erscheint, deren Verletzung nur durch den Tod gesühnt werden kann. Der große Augenblick verrinnt, nur äußerlich durch einen Schuß abgeschlossen, nicht durch das innerlich Ausweglose der Situation zwingend zu Ende geführt, im Sand. Roland hätte eben nicht nur ein leidenschaftlich entflammter Jüngling, sondern vor allem andern ein tief inbrünstig liebender Sohn sein müssen, der seine Mutter nicht gekannt und in dem selben Moment, da er die immer Entbehrte, Hoheitsvolle findet, mit steiler Klarheit erkennt, daß die, die er suchte, dieselbe ist, die er mit seiner unauslöschlichen Mannesliebe schon so lange begehrt hat. Dann hätten wir statt eines tragischen Spiels die Tragödie eines Sohnes erhalten.

Der Dialog/ von Julius Bab

(Schluß)

So sind selbst die an sich ausdruckslosen, an sich banalen Partien eines in Gesprächsfolgen niedergeschlagenen Vorganges dem dichterischen Ziele dienstbar zu machen, und dies Ziel bleibt stets: möglichst rein und eindringlich das dichterische Erlebnis des Dramatikers zu reproduzieren; das intensive Erschauen handelnd bewegter Menschen. Den Eindruck lebendiger, wirklicher Menschen erreicht nun der Dichter, wie gesagt, dadurch, daß er den Reden seiner Personen in stilistischer Verdeutlichung das Gepräge des Werdenden, der ihre Inhalte erst produzierenden Sprache gibt. Alles, was der Unwissende bald Schmuck, bald Mangel der dramatischen Diktion nennt — das karg skizzierte oder prachtvoll gemalte Bild so gut, wie das stockende oder in unförmiger Periode hinschießende Satzgefüge — alles hat nur ein Ziel: den Sprachbildungsprozeß, das Wesen sprachlich sich entfaltenden Lebens fühlbar machen! Denn in Bildern umkreist der arbeitende Geist den auszusprechenden Gedanken, und jenachdem sie ihm Erfüllung seines Bedürfnisses verheißen, wirft er sie nach den ersten Strichen hastig wieder beiseite und greift stammelnd nach einem neuen, oder jagt in beglücktem Eifer auf sie zu und verweilt schwelgerisch in ihrer erlösenden Ausgestaltung. Das Bild, die hundertfach nur eben angedeutete, in einem Verbum, einem Adjektiv verborgene Metapher, ist schon in der wirklichen Rede nicht Schmuck, sondern innerstes Seinselement, Lebenszelle, und deshalb, nicht aus ornamentalen Gründen, tritt es in der Sprache des dramatischen Dichters so stark hervor. Weil nicht in der abstrakten Formel, sondern in der Metapher das Leben der Sprache ruht, deshalb beherrscht das Bild den dramatischen Dialog, deshalb verlangt Hebbel, daß jeder Mensch im Drama zwar in seiner Sphäre bleibe, aus ihr aber die ‚reinste Form und den edelsten Ausdruck' ziehe. Was nichts andres sagen will, als daß seiner Rede eine zwar stofflich begrenzte, der Intensität nach aber stets überrealistische Bildlichkeit eigen sein müsse, wenn der Mensch in ein paar zunächst nur sprachlich gebildeten Situationen mit der ganzen und der vollen Kraft seiner Lebendigkeit auf uns wirken solle. Ein Musterbeispiel solcher immanenten (sehr selten im ausgeführten Gleichnis entladenen) Bildlichkeit der Sprache, bei scharf umgrenztem Gesichtskreis der Gestalt schuf Hebbel selbst in seinem Meister Anton. Der lebt sein ewiges Leben: lebt durch die Bilderkraft, mit der jeder seiner Sätze am Abbild seiner Gedanken arbeitet, jedes Wort ein Schlag, das aus der Masse seines dumpfen Lebens eine klare Form herausmeißelt.

Nun dürfen wir aber nicht vergessen, daß der Dramatiker es nicht blos mit der Rede des Lebendigen, sondern im besondern mit den Worten des Handelnden zu tun hat — was überall, wo eine Mehrzahl von Menschen in Betracht kommt, eines in jedem Sinne ‚Kämpfenden' heißt. Neben dem allgemeinen Gepräge der lebendigen Rede muß der dramatische Dialog deshalb noch den Rhythmus der streitenden Rede ausdrücklich betonen. Der

Streit, der Gegensatz im Felde stehender Lebenskräfte muß sprachlich fühlbar gemacht werden; die ganze lebendig gärende Sprachmasse muß antithetisch geordnet werden. Hier liegt die tiefe Verwandtschaft des dramatischen Stils mit dem Epigramm. Nicht umsonst sind fast alle großen Dramatiker in Deutschland Epigrammendichter gewesen, nicht umsonst finden sich durch Hebbels Tagebücher einsame Sätze von blos antithetischem Reiz verstreut: „ein Blinder bei Sonnenaufgang" — „Rosen auf ein Sterbebett gestreut" — und andres mehr. Die Kraft, Gegensätze intensiv zu sehen und sprachlich zu prägen, ist ein Lebenselement des Dramatikers. Diese Kraft freilich kann auch der Dialektiker haben, der blos theoretisierende Sprachmeister, in dessen Antithesen kein Hauch dichterischen Lebens wohnt. Es bleibt deshalb immer das erste, daß der Dramatiker ein Dichter sei, der aus den Reden seiner Menschen den Duft des Lebens aufsteigen lasse; danach aber ist zu fordern, daß er mit klarer Ruhe den Zweiklang ringender Mächte aus diesem Leben herausspüre und sprachlich herausstelle. Diese zweite Kraft kann, wie stark sie auch schon im ursprünglichen dichterischen Erlebnis, im Erfassen der bewegten Menschengestalten mitsprechen mag, doch auf die Dauer nicht in der Sphäre des rein Gefühlsmäßigen bleiben. Der Zuschauer eines Streites, der Kampfordner, der Richter gar kann nicht blos Mitfühlender sein. Um am ergriffen gefühlten Lebendigen die kämpfenden Elemente zu erkennen und zu gestalten, muß man Abstand nehmen, sich von der bloßen Ergriffenheit loslösen, muß bewußt werden. Was der Epigrammatiker in erster Linie, was der Lyriker gar nicht zu sein braucht, das muß der Dramatiker auch sein: ein geistig bedeutender, ein ordnender, denkender Mensch. Im Gleichgewicht der fühlenden und richtenden Kräfte, der lebenzeugenden lyrischen und der kampfzeugenden epigrammatischen Sprachbehandlung liegt natürlich die Vollkommenheit der dramatischen Form: Shakespeare. Für die Gefahr der Erkältung, die der dramatischen Form durch das Uebergewicht der kritischen geistigen Macht droht, haben wir in Deutschland zwei große, allerdings verschieden starke Beispiele: Lessing und, in minder gestörtem, aber noch fühlbar erschüttertem Gleichmaß, Hebbel. Ein Beispiel aber für das Schicksal des Dramas in der Hand eines Menschen von hoher dichterischer Kraft und ohne alle geistige Ueberlegenheit bildet das ganze Schaffen Gerhart Hauptmanns. In seinem Dialog ist das Wesen des Dramas nur zur Hälfte erfüllt: wir sehen lebendig bewegte, aber nicht eigentlich handelnde, nicht kämpfende Menschen. Denn ‚Kämpfen' ist ein relativer Begriff; nur durch den Gegner wirke ich als Kämpfer. Aber bei Hauptmann sehe ich selbst Weber und Bauern nur leiden und aufbegehren: ich sehe nicht die Gewalt, die ihnen Antwort gibt. Es kommt ein Aufschrei, kein Kampfgespräch: es bleibt im Kern ein Monolog, eine szenische Lyrik.

Lyrik ist die Grundkraft jeder Dichtung. Der Lyriker gibt einem Erlebnis durch Kombinationen von Sprachzeichen wirksame Gestalt. Das tut auch der Dramatiker. Aber sein Erlebnis ist determiniert als ein zwischenmenschliches, als die Vision bewegter Menschen, und deshalb

schiebt er zwischen seine Sprachzeichen und sich die Illusion redender Menschen. Also nicht das Ziel, noch die bewegende Kraft: der Weg scheidet Lyriker und Dramatiker. Die Illusion der zwischen Erlebnis und Ausdruck geschalteten Menschenschicksale ist das dramatische Spezifikum. Daß das ganze Kunstwerk, das die Tendenz seiner besondern Mittel am reinsten erfüllt, am höchsten steht, das hat schon vor vier Generationen Lessing gelehrt, und es ist noch heute, trotz allen Wagnerianern und sonstigen Dilettanten, wahr. Es ist also das Drama am vollkommensten, am ‚dramatischsten', das die Illusion eines Menschenschicksals am vollkommensten erzeugt. Diese Illusion ist natürlich um so stärker, je gleichmäßiger bei dem vorliegenden zwischenmenschlichen Geschehen alle Parteien durch Einströmen künstlerischen Mitgefühls belebt wurden. Was wieder von der ungeblendeten geistigen Klarheit abhängt, die beide Teile als gleich lebendig, gleich notwendig, gleich ‚berechtigt' in reinem Gegensatz dem dichterischen Gefühl darzubieten weiß. Wo diese Einsicht fehlt und damit das Gleichgewicht der Antithese gestört wird, wo im dramatischen Geschehnis die eine Partei weit mehr als die andre betont und damit die Sympathie des Dichters offenkundig wird, da ist im letzten Grunde die Illusion von der Realität des dargestellten Menschenschicksals zerstört (denn das Leben ist ‚objektiv'!). Wie lebendig im einzelnen die dargestellten Menschen sein mögen: hinter dem Ganzen wird doch die Gestalt des Dichters sehr sichtbar, der nicht der Wirkung der dramatischen Illusion mehr seinen Willen völlig anvertraut, der durch eine einseitige Betonung der Vorgänge unmittelbar — lyrisch! — sein Gefühlserlebnis uns zuführen will. In diesem Sinne ist die dramatische Form eines Hauptmann unrein, lyrisch. Es gibt freilich noch ein ‚lyrisches Drama' in einem viel üblern und üblichern Sinne. Wenn nämlich die Teilnahme des Dichters nicht blos das Gleichgewicht der gestalteten Menschenverbindung erschüttert, sondern direkt zum Wort wird, wenn plötzlich aus dem Mund einer in die Situation gestellten Person Worte gehen, die die Zuschauergefühle des außerhalb der Situation stehenden Dichters direkt ausdrücken.

Dann hört der Dialog auf, die (auf ihren Gefühlswert hin) lyrisch stilisierte Rede eines lebendigen Menschen zu scheinen. Er wird maskierter Wechselvortrag lyrischer Gedichte, ist nicht mehr Träger eines Bewegungsvorgangs und deshalb als Element der Bühnenkunst nicht mehr tauglich. Zu so völliger Vernichtung der dramatischen Form führt die direkte lyrische Gefühlsaussprache des Dichters, wenn sie die Illusion des redenden Menschen aufhebt. Aber geschickt in den Mantel des realgeltenden Dialoges geschmiegt, mag oft genug eine lyrisch unmittelbar gefundene Zeile, auch über die Möglichkeit der redenden Personen hinaus, das Gefühl des Dichters in die Situation leuchten lassen. Wo der Stimmungsausdruck noch in der stilistisch gesteigerten Möglichkeit der Gestalt liegt und wo die diskrete Selbstaussprache des Dichters beginnt, das wird oft nicht zu entscheiden sein. Aus jenem flimmernden Gebiet um die Grenze der Illusion kann der rechte taktsichere

Sprachkünstler gerade die reichsten, tiefsten Wirkungen ziehen. Dies Schwanken des Dialogs um den Gleichgewichtspunkt von Gestaltensuggestion und reiner Lyrik ist der Tod zahlreicher Dramen, in denen die Illusion der Gestalten nicht fest werden kann und man immer wieder überlegt, ob sie nicht doch blos allegorische Figuren in irgend einer lyrischen Sinnbildnerei seien. (Ein überaus häufiger Typus des gefühlvollen Dilettantenstücks.) Aber wo das Gefühl für den selbständigen Sinn der Gestalten erst einmal Wurzel geschlagen hat, wo die Lebenssuggestion nicht mehr so leicht gefährdet werden kann, da gibt solch vibrierender Moment unserm Gefühl eine besondere Weite, Freiheit und Zartheit.

Dagegen verlasse ich nicht nur die dramatische Kunst, sondern die Kunst überhaupt rettungslos in dem Augenblick, wo mir die Personen des Stücks nicht etwa einen sprachkünstlerischen Gefühlsausdruck, sondern eine auf praktischen Erfolg berechnete und stilisierte Ansicht und Absicht des Autors übermitteln. In diesem Augenblick hört nämlich nicht blos die Illusionskraft der Handlung auf, es zerreißt der schützende Schleier der Kunst. Ich sehe mich jäh aus der Welt geschleudert, in der jedes Lebensteilchen mir als Ton einer großen Gefühlssymphonie gesetzt ist: die Dinge nehmen spukhaft plötzlich ihr reales Gesicht wieder an. Die Sprache, deren äußerer Gemeinbesitz die Brücke für diesen Uebergang bilden muß, dient plötzlich nicht mehr der harmonischen Organisation von Gefühlserlebnissen: sie steht als praktische Funktion da und will mich für die Anschauung Y oder gegen den Paragraphen X interessieren. Das ‚Tendenzstück', dessen Dialog derartige Ausbrüche mit Illusionsversuchen mischt, hat seinesgleichen wohl nur in der ungeheuern Peinlichkeit des Panoptikums, wo auf den Bänken Wachsfiguren und Menschen durcheinander sitzen und ich nie weiß, ob nicht aus der Gruppe, die ich eben betrachte, ein Mann plötzlich aufstehen und mich ansprechen wird.

Und nicht besser im Grunde ist es, was aus der sprachlichen Vermengung der ästhetischen Form mit der theoretischen erwächst: das ‚philosophische Drama'. In kleinen Dosen verteilt, als Ausprägung von ‚Sentenzen' kann der theoretisierende Mißbrauch der Sprache im Dialog noch allenfalls immunisiert werden durch die Suggestionskraft der angrenzenden Partien; aber sobald er um sich greift und ganze Szenen beherrscht, entstehen trostlos langweilige, unfruchtbare Zwittergeschöpfe. Denn auf der andern Seite steht als die reine und vornehme Form theoretischer Sprachbehandlung der ‚philosophische Dialog', wie er sich von Plato, Lucian, Hutten bis zu Wilde und Mauthner erhalten hat. Er bildet zum dramatischen Dialog das denkbar lehrreichste Gegenstück; denn noch in seiner üppigsten, phantastischen Ausschmückung trennt ihn vom Drama eine völlig unüberbrückbare Schlucht. Wie nah sich ihre Zweige berühren mögen — sie treiben aus grundverschiedenen Wurzeln und tragen deshalb Blüten von unverwechselbar verschiedener Farbe. Dem Philosophen ist die ganze Gesprächsillusion ein Mittel zu klarer Darstellung, und alle Worte seiner Unterredner sind nach

dem Prinzip der größtmöglichen Klarheit geordnet; es sind fertige Gedankenprägungen, die, an die rechte Stelle gesetzt, uns der Wahrheitserkenntnis einen Schritt näher bringen sollen. Dem Dramatiker ist die Gesprächsillusion Verkörperung eines intensiven Erlebnisses, und alle Worte der Redenden sind nach dem Prinzip intensivster Gefühlswirkung geordnet; sie alle, alle spiegeln die warme Bewegung des Lebens, das aus dunklem Trieb sprechend in helleres Bewußtsein ringt, und suchen durch ihre Anordnung uns zu möglichst starker Einfühlung in das vorgebliche Geschehnis zu zwingen.

Der Dramatiker will im Dialog die durchaus einmaligen Inhalte seiner Vision suggestiv, fühlnotwendig machen und geht deshalb als Sprachkünstler von der sinnlichen Form der Rede aus; der Philosoph will die Inhalte, die für ihn bestenfalls Beispielswert haben, vor allem klar und präzis, denknotwendig haben und bringt deshalb an die Gestaltung seiner Reden die Prinzipien logischer Formung heran. So wird der Unterschied zwischen philosophischem und dramatischem Dialog in jedem Wort offenbar. In der Mehrzahl der sogenannten ‚Dialoge' ist der Unterschied ja mit Händen zu greifen; aber selbst, wo der Philosoph eine künstlerische Ader hatte und die Maskerade seiner ideellen Absichten mit Lust und Geschick reich durchführte, selbst da ist der Grundunterschied nicht kleiner. Die ganze Ferne theoretischer und ästhetischer Sprachbehandlung trennt noch den ‚Timon' des Lucian von dem ‚Timon' des Shakespeare. Hier zielt jeder Satz auf die witzig gallige Schärfe des Gedankenausdrucks, dort zwingt jedes Wort in den Rausch einer ungeheuer bittern Lebensempfindung. Shakespeare stellt wahrhaft streitende Philosophen dar — denn auch Erkennen kann Inhalt und Waffe des praktischen Lebens und deshalb Objekt des Lebensvisionen suggerierenden Dichters sein — aber Lucian braucht jeden Lebensvorgang als Beispiel für den Widerstreit philosophischer Wahrheiten. Hier führt keine Brücke hinüber.

Wo der philosophische Trieb herrschend wird, da wird die Sprache nach logischen Prinzipien geordnet, da erlischt ihre Suggestionskraft, da endet das Reich der Kunst. Es ist deshalb durchaus unmöglich, die Weltanschauung im philosophischen Sinne zum Ausgangspunkt für die Aesthetik des Dramas zu machen. Es ist freilich richtig, daß das Drama die eminente philosophische Kunstform ist. Das will aber nur sagen, daß ein Dichter, dem die Welt gerade in Visionen zwischenmenschlicher Geschehnisse faßbar wird, notwendig sozial, kulturell, ethisch interessiert sein muß, daß er nicht, wie der vortrefflichste Lyriker, philosophisch gleichgültig, ja sogar ein im Grunde dummer Kerl sein kann. Das Drama verlangt, wie schon oben gesagt, eine intellektuelle Potenz, verlangt einen selbständigen geistigen Standpunkt, von dem aus das zu schildernde Schicksal sich uns objektiv als Gegenspiel notwendiger Kräfte darbietet. Diesen festen Punkt außerhalb der praktischen Situationen, diesen philosophischen Ruhepunkt, diese persönliche Wertung der Dinge muß der Dramatiker haben, damit die antithetische Kraft seines zwischenmenschlichen Themas fühlbar, damit die Illusion einer objektiven Wirklichkeit er-

halten bleibe. (Philosophische Wertung ist nämlich nicht Parteinahme, sondern im tiefsten Gegensatz: Auffindung eines Standpunkts, von dem aus die gegenseitige Bedingtheit und gleiche Notwendigkeit aller Elemente des Seins deutlich wird.) Aber dieser philosophische Habitus des Dichters ist eine Bedingung, nicht der Grund der dramatischen Form. Von jenem philosophischen Standpunkt aus wäre an sich immer noch möglich, daß der Autor sich zu theoretischem Sprachausdruck, zur philosophischen Abhandlung entschlösse: die künstlerische Form, die Gefühlssuggestion des Dramas wird nur dadurch notwendig, daß im Anfang schon ein Gefühlserlebnis des Dichters, die Vision eines menschlichen Bewegungsvorgangs steht. Dieses Erlebnis, in das die ordnende Kraft eines weltanschauenden Geistes erst sekundär eintritt, will wirksam werden, und so werden die Erschütterungen, die das individuell geformte, atmende Leben weckte, in den Sprachformen des Dialoges aufgefangen, um uns wieder zu erschüttern. Das Drama ist zu allererst Kunst, Wortkunst, und nur, weil es eine auf die Suggestion streitender, dialektisch gegeneinanderbewegter Menschen gerichtete Wortkunst ist, auch eine philosophische Kunst. In der antithetischen Zuspitzung des Dialogs, im überall in der Sprache des Dramas latenten Epigramm lebt diese philosophische, kampfordnende Kraft. Indem (durch) lyrische Stilisierung praktischer Rede) die Vision eines bewegten Menschen in immer neuen Momenten suggestiven Ausdruck findet, entsteht die Gestalt, der ‚Charakter'. Indem die Antithese, wie die einzelne Metapher, so den Satz, die Satzgruppen und schließlich Gruppenverbindungen, Dialogabschnitte organisiert, entsteht die Szene, der Akt, die dramatische ‚Konstruktion'. Ich bestreite, daß es irgend ein Gesetz der dramatischen Form gibt, das nicht aus dem sprachkünstlerischen Wesen des Dialogs abzulesen wäre.

Einer von den Aufsätzen, die gesammelt, unter dem Titel: Kritik der Bühne, in dieser Woche bei Oesterheld & Co., Berlin, erscheinen. (Preis broschiert drei Mark, gebunden vier Mark.)

Gustav Mahlers dritte Symphonie, von ihm selbst dirigiert/ von Max Brod

Ein junger Musiker aus dem Konservatorium steht auf der letzten Galerie. Außer sich vor Entzückung, hört er das körnige Prasseln langatmiger Posaunentöne, den großen Schritt des Trauermarsches, leeren Moll-Hall im Orchester.

Und von ferne, ganz von ferne naht des Vergnügens Lichtermeer wie eine aus der Nacht schimmernde Großstadt. Die Luft, von so üppigen Geigen gestrichen, schmeckt süß. Mit dem ganzen Körper fühlt der Musiker den Wohlklang einer überirdischen Operette und ist versucht, die Hand

aus der Hosentasche zu nehmen, um auch ihr einen Anteil an dieser Himmelsmusik zu verschaffen.

Wie kommt es, daß dieser Mahler alles aussingt, was ich so tief fühle, denkt der arme, kleine Musiker. Er nimmt mir meine Einfälle weg. Und wie er dirigiert! Jede Nüance könnte ich nur genau so ausfeilen. Wenn ich ihn nur von hier aus sehen könnte. Nun steigt wieder ein Motiv auf, das ich geahnt habe . . . Aber wo ich einen Faden klebrig-mühsam spann, schwingt sich ein weites, schattiges Seidennetz . . . Und rote Rosen, duftendes Lebensblut . . . Ach, wenn ich ihn nur einmal sehen könnte, den Gott! Man sagt mir, daß ich ihm ähnlich sehe . . .

Da bietet sich eine Lücke in der stehenden Menschenmauer. Einen Augenblick lang kann der Konservatorist den schwarzen Kapellmeister unten sehen . . . Ah, Mahler, das bin ich selbst! schreit er leise.

Wie eine starke, schwarze Hand überfällt ihn das Fieber. Er wankt und fällt hintüber hinter die Zuschauer, wo die halberlöschten Lampen zischen, fällt mit einem dumpfen Knall. Die rote Blutrose wächst eilig aus seinem Munde hervor und überdeckt mit warmen Blättern sein Antlitz . . . In der Ekstase der Crescendo-Symphonie hat niemand sein Niederfallen bemerkt. Nur der beste Freund, der neben ihm gestanden hatte, ringt verzweifelt die Hände und steigt hastig zu ihm hinab.

„Ich sterbe jetzt," sagt der Musiker.

„Wehe," der Freund.

Sie sprechen schnell, während das Orchester schwelgerisch Ton-Pokale leert und zerschellen läßt, absteigt, sich beruhigt in kleinen chromatischen Küssen mit halboffenen Lippen, sich beruhigt . . .

Aber da hat das erregte Flüstern der beiden Freunde zu einem Geräusch sich gehoben. Und der Kapellmeister, entrüstet . . . hört zu dirigieren auf. Es wird blasse Stille im Theater. Alle Köpfe richten sich zur letzten Galerie.

Der Musiker seufzt: „Was will er? Ist es nicht genug, daß ich ihn so verrückt liebe, daß ich mein Leben um seines Werkes willen wegwerfe? Haßt er mich auch noch, nach all dem, nur weil das letzte, größte Ereignis meines Daseins einen Schatten auf einen nebensächlichen Moment des seinen wirft?"

Inzwischen hat sich der Grimm Gustav Mahlers beruhigt. Er klopft. Man beginnt von neuem, fortfahrend in genußsüchtigsten Trillern. Eine Melodie ohne Ende zackt sich hin, zerspritzt, wirft ihre rosigsten Gipfel. Infanterieregimenter von Faunen und Bacchanten marschieren auf, man gibt Signale, man trommelt einen hypnotischen Takt . . .

Da fühlt der sterbende Musiker, wie die Hand des Freundes auf seiner roten Brust zittert . . . im Takt zittert . . . wie der Rhythmus dann weiterfährt in den Arm, über die Schultern, in den Kopf des Freundes. Und nun steht der auf, läßt den Halbtoten liegen, wie ein Schlafwandler strebt er wieder den Stufen zu, lauscht den reichen Klängen, angespannt . . .

„Ich hasse Mahler," röchelt der Musiker auf dem Fußboden. „Ich hasse ihn. Er nimmt mir meine Einfälle, meine Kunst, mein Ich, mein Aussehen, meinen besten Freund."

Der Trauermarsch setzt ein, körnige Posaunenstöße, Rührung.

Der Musiker im Sterben: „Nein, ich bete ihn an. Seit jeher haben die Götter Menschenopfer geliebt . . ."

Kasperletheater

Briefkasten/ von Sebastian

Ps. in Potsdam. Sie lasen jüngst im Berliner Tageblatt eine genaue Anleitung zum Oeffnen von Geldschränken, nebst vorheriger Belehrung über möglichst geschicktes Einsteigen, und fragen an, ob es nicht angängig wäre, auch auf dramatischem Wege in der Verbrecherwelt gediegene Aufklärung dieser Art zu verbreiten. Wir können Ihnen zu unsrer Freude mitteilen, daß der ‚Tag' schon seit längerer Zeit beabsichtigt, ein diesbezügliches Preisausschreiben zu erlassen. Das beste ‚Volkstümliche Verbrecherdrama' und das beste ‚Salonverbrecherdrama' soll mit je 10 000 Mark honoriert, in der ‚Woche' zum Abdruck gebracht und an einem ersten Berliner Theater aufgeführt werden. Die Sonntagnachmittags-Vorstellungen sollen vollständig frei sein, so daß auch dem ärmsten Gauner Gelegenheit geboten sein wird, seine fachmännische Bildung zu erweitern. Uebrigens verweisen wir Sie auch auf die Kinematographen. Wir sahen kürzlich von einer reichshauptstädtischen Firma Mord, Totschlag, Ueberfall und dergleichen so haarklein zur allgemeinen Kenntnis gebracht, daß unsre Schriftsteller es schwer haben werden, mit diesen Volksbildungsanstalten erfolgreich zu wetteifern.

Philanthrop. Sie senden uns eine Zeitungsnotiz, die wir, mit nur zwei Klammern versehen, wörtlich wiedergeben: Das Kinematographentheater als Bildungsstätte. Die namentlich aus Lehrerkreisen gegen die Kinematographentheater gerichteten Angriffe und unliebsamen Vorgänge, die sich in letzter Zeit in einigen dieser Institute zutrugen, haben dazu geführt, daß sich jetzt Lehrer, Fabrikanten und Kinematographenbesitzer zu einem Verband zusammengeschlossen haben. In einer Interessentenversammlung, die heute mittag in den Fürstensälen stattfand, wurde die Gründung einer ‚Kinematographischen Reformvereinigung' beschlossen. Aus den provisorisch zusammengestellten Statuten ist hervorzuheben, daß vor allem die berliner Lehrerschaft dafür gewonnen werden soll, daß an bestimmten Nachmittagsstunden in der Woche ausschließlich Kindervorstellungen veranstaltet werden, in denen eine erzieherische Wirkung garantiert wird. In diesen Vorstellungen sollen alle anstößigen kinematographischen Szenen in Wegfall kommen. (In den Vorstellungen für die Erwachsenen wird natürlich keinerlei erzieherische Wirkung garantiert. Hier werden vielmehr alle anstößigen kinematographischen Szenen

im vollen Umfang wieder aufgenommen, so daß der gemeine Instinkt des großen Publikums nach wie vor auf seine Kosten kommt.) Unter Führung der Lehrer könnten dann die Kinder klassenweise zu ermäßigten Preisen den Vorführungen beiwohnen. Durch die Einrichtung von Kindervorstellungen soll das Kinematographentheater zu einem bildenden und erzieherischen Institut sich auswachsen. (Und so mit der Rechten gebend, was es mit der Linken dann wieder nehmen wird, zugleich dem Geiste der Sittlichkeit wie dem Geiste der Unsittlichkeit im echt humanen Sinne modernen Fortschritts dienen.)

Korrespondent in Bunzlau. Sie verwechseln wieder einmal alles. Was für Zeitungen lesen Sie eigentlich? Die ‚Tägliche Rundschau'? Das Parsevalsche Luftschiff, wohl auch kurz Parseval genannt, ist nicht von Richard Wagner in die Welt gesetzt, sondern von dem bayrischen Major von Parseval, und hat auch sonst mit dem Parsifal nichts zu tun. Ebensowenig rührt der bekannte französische Ballon von Louise Dumont her. Diese lenkt vielmehr das düsseldorfer Schauspielhaus. Den Zeppelin hat das Reich gekauft, nicht Reinhardt; — so lesen Sie doch schärfer! Ja, wahrhaftig! Da ‚lesen' Sie irgendwo folgende Notiz: „Eine medizinisch hochinteressante Meldung kommt aus London: Dort teilte kürzlich Dr. Bernard Hollander der Gesellschaft für Phrenologie mit, daß es ihm gelungen sei, durch einen operativen Eingriff in die Schädeldecke einen Kranken von moralischen Defekten zu befreien." Was macht nun Ihr von Theaternamen und -nachrichten völlig verwirrter Kopf daraus? Sie fragen wortwörtlich: Ob es wahr sei, daß Herr Hollaender in einer Gesellschaft eine Phrenologie vorgetragen habe, in der man unter anderm auch der medizinisch hochinteressanten Behauptung begegne, daß es ihm gelungen sei, durch operativen Eingriff in die Schädeldecke eines Kritikers denselben von ästhetischen Defekten zu befreien? Ja, lieber Herr, auf solche Weise kommen Sie in dieser Welt, wie sie nun einmal ist, nicht vorwärts. Und was verrennen Sie sich in so eigentümliche Vorstellungen, wie: unser Lessing-Theater sei nach Emil statt nach Ephraim Lessing so genannt, Sankt Helena sei von Bruno Paul, Walser sei ein Tanz und Milan, der ausgezeichnete Rezitator, ein Weib! Ja, ist denn Halbe ein Bierkrug, Hauptmann ein Kommandant, Hirschfeld ein Volkspark, Fulda ein Fluß, Philippi eine verlorene Schlacht?

Kleines Mädchen in B. Du wünschest Dir von uns ein Kammerspiel, und zwar womöglich die Gespenster. Bitte, bitte, schreibst Du, erklären Sie mir wenigstens, wie man das spielt! Das ist ganz einfach, siehst Du. Bitte Dir von Deiner Mama fünf kleine Garnrollen aus. Diese Rollen mußt Du dann besetzen, das heißt: bekleiden. Die eine ziehst Du an wie eine ältere Dame, die andre wie einen Maler, die andern wie einen Pastor, einen Tischler und ein Dienstmädchen. Dann gehst Du zu Onkel Munch und läßt Dir eine kleine Stube dazu malen. Die tust Du dann auf Dein Puppentheater und stellst Deine Figuren hinein. Und vorn, vor den Vorhang, da machst Du Dir ein wunderschönes Publikum. Da stellst Du Stühle auf und bindest Besenstiele daran, und über die hängst Du Kleider und Tischdecken, und das ist dann der Bankier Huber und die Frau Baronin Müller, und das eine, das ist gar der Kronprinz, und jeder Sessel kostet ganze zwanzig Pfennige. Die mußt Du vor allem einsammeln, das übrige wird dann schon Dein Papa machen.

Rundschau

Fulda-Premiere im Burgtheater

Sechzehn Stücke Ludwig Fuldas sind bisher im wiener Hofburgtheater zur Aufführung gelangt. ‚Der Dummkopf' ist das siebzehnte. Rechnet man die zwei Molière-Uebersetzungen, die Uebersetzungen der ‚Romantischen' und des ‚Cyrano' ab, so bleiben dreizehn Originaldichtungen Ludwig Fuldas, denen das stolzeste Schauspielhaus deutscher Sprache Einlaß gewährt hat. Ein beispielloser Erfolg. Man denkt an ein Genie von unbezwinglicher Kraft, an einen Künstler-Imperator, der seine Flagge auf die unbezwinglichsten Burgen pflanzt und dafür zu sorgen weiß, daß der Respekt vor dieser Flagge den Leuten in Fleisch und Blut übergeht.

Aber dieser weise Mann ist kein Eroberer, sondern ein Ueberreder. Keiner, der Türen einrennt, sondern einer, der sie sachte aufklinkt und sich an den Wänden, so sicher wie bescheiden, fortplaudert. Kein Athlet, sondern ein Kautschukmann. Kein Schwert-Schwinger, sondern ein Held des Galanterie-Degens. Ein behutsamer Manager seines bescheidenen Krams an Ideen und Einfällen, die er so nett zu appretieren versteht, daß sie förmlich wertvoll aussehen. Die Formel für Ludwig Fulda lautet: Nichts, aber in Seidenpapier! Seine Dichtung ist durch und durch feminin. Und am besten reussiert man ja, wenn man sich an die Weiber hält. In die literarische Sphäre übersetzt, heißt das: wenn man an die weiblichen Elemente im Hörer appelliert, seinen Bedarf an süßlichem Gefühl, an Lächeln unter Tränen, an Wehmut unter Heiterkeit, an lyrischem Dämmerlicht und an allerlei sanftem Seelenduseln deckt. Und wie der Dichter diesen Bedürfnissen zu schmeicheln weiß! Er ist einfach unwiderstehlich. Er hat so was Gepflegtes, Feines. A la Chefkommis am Sonntag. Er hat eine unnachahmliche Grandezza der Trivialität. Dieser galante Anstand, diese Ellbogen-Grazie beim Schneuzen, diese federnde Sicherheit des Auftretens, diese Nonchalance im Tiefsinnig-Sein, diese diskrete Lustigkeit. Das Leben für die Damen!

Ludwig Fulda ist ein Künstler des dramatischen Steinbaukastens. Er baut mit staunenswerter Geschicklichkeit aus einfachsten eckigen, runden Steinchen possirliche Häuser, Schlösser, Zugbrücken, Türen, historische Gemächer, Alltags-Stuben. Eine niedliche Spielerei, die bekanntlich auch Erwachsenen in Stunden bescheidener Ansprüche Spaß macht. Man weiß — eine Armbewegung und der ganze Schmarrn liegt überm Haufen. Aber man tut doch eine Zeitlang amüsiert mit, bis einem die Kinderei zu fad wird. Da, im Spielerisch-Formalen, liegt Fuldas Haupttalent. Die Elemente seines literarischen Schaffens sind geringwertig, gewöhnlich. Aber seine Fertigkeit, diese Elemente an-, auf- und gegeneinander zu legen, aus ihnen zierliche Häuschen zu errichten, ist ungewöhnlich. Das gleiche Baukastengenie zeigt er in der Behandlung des Wortes. Er ist einer der virtuosesten Sprachcoiffeure der deutschen Literatur von heute. Er macht alles zur vollsten Zufriedenheit

hoher Herrschaften. Einfache, glatt gescheitelte Prosafrisur, pathetische Mähnen, genialische Zerzaustheit; seine Force sind: Verslöckchen. Keiner brennt sie zu zartern Ringeln als er, keiner weiß diesen leichten Schleier von poudre de riz so anmutig aus dem Handgelenk drüber zu streuen, wie Ludwig Fulda, der appetitlichste Dichter, den man jetzt hat.

An dieser Charakteristik Fuldas verschiebt der fünfaktige ‚Dummkopf' keinen Zug. Der ‚Dummkopf' ist ein Kapital-Lustspiel. 900 000 Mark verschenkt der Dummkopf, aber das Schicksal belohnt ihn hierfür mit einer Milliarde, das heißt: mit der Hand einer unendlich reichen amerikanischen Dame. Wie diese Dame immer näher an den Dummkopf herangaloppiert, das gibt dem in Prosa geschriebenen Lustspiel den eigentlichen reizvollen Rhythmus. Es ist so viel Geld in der Komödie, daß hierdurch allein schon eine gewisse Zuhörer-Behaglichkeit garantiert wird. Fünf Akte hat die Angelegenheit, ferner eine Idee und vielerlei Humore.

Erster Akt. Testamentseröffnung. Gierige Verwandte lauern. Developpieren sich als berechnende, niedrige, skurrile Menschen. Einzig und allein der Bankbeamte Justus Haeberlin zeigt keine Spur von Egoismus. Er hat so was von Waldvöglein an sich. „Ich singe wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnet, das Lied, das aus der Kehle dringt, ist Lohn, der reichlich lohnet." Er hat etwas von Waldvöglein an sich, nicht nur in bildlichem, sondern auch in wörtlichem Sinn. Nämlich, wie man später erfährt, Justus hat einen ‚Piepmatz', den er leidenschaftlich liebt und von dem er sich niemals trennt. Also die Testamentseröffnung bringt eine Ueberraschung: Der Erbonkel vermacht sein Geld dem Dümmsten der Familie. Heiterer Streit unter den Verwandten, wer der Dümmste; man kann sich nicht einigen. Der Erblasser hat den Fall vorgesehen und in einem Kodizill verfügt: wenn keine Einigung, fällt das Geld an Justus als den Dümmsten.

Zweiter Akt. Justus im Besitz von 900 000 Mark. Aergert sich, weil ihn der Onkel den Dümmsten genannt. Gierige Verwandte schleichen um Justus. (Typen!) Amerikanische Milliardärin gewinnt Sympathie für den reinen Thoren. (Nebenbei: Die gierigen Vettern schleichen bei der Gelegenheit auch gleich um die Amerikanerin.) Justus verschenkt sein ganzes Geld an die drei Vettern, behält sich nicht einen Pfennig.

Dritter Akt: Tante wirft Justus hinaus, hat nämlich selbst auf die 900 000 für ihre Tochter spekuliert. Justus verzagt nicht, bleibt unentwegt Menschenfreund, Waldvöglein, Idealist. Vettern erscheinen, werben um Amerikanerin. Werden lustspielmäßig als nur aufs Geld Erpichte entlarvt und blitzen ab. Justus und Amerikanerin tanzen zum Aktschluß einen Walzer auf der Bühne.

Vierter Akt: Justus ganz parterre, obdach-, stellenlos. Wird von bösen Verwandten ins Irrenhaus gesteckt. Amerikanerin erscheint, sagt: Ha, das gibts nicht! Hoffnung und Trost ziehen ins Zuhörerherz ein.

Fünfter Akt: Gütiger Irrenarzt hat aus des Justus Tagebuch entdeckt, daß Patient ein geheimes Genie. Amerikanerin kommt. Wie Justus erfährt, daß die Verwandten sein Tagebuch dem Arzt ausgeliefert, sagt er endlich: „Lumpenpack!" Im Tagebuch standen auch Liebesgedichte an Amerikanerin. In den Armen liegen sich beide.

Idee des Lustspiels: Die Menschen sind im allgemeinen schlecht. Die Idealisten gehen miserabel gehandicapt ins Rennen. Das Reine

ist dem Untergang geweiht. Wer nach innen lebt, wehe, wie ergehts ihm außen! Das Wort ‚Dummkopf' meint der Dichter zärtlich heiter. Der Dummkopf ist ein kindlicher, sonniger Mensch, immer in einer rosigen Wolke von Optimismus und Menschenfreundlichkeit, waffenlos im Kampf ums Dasein, unbeschreiblich sanft und gutgläubig, ein Christ, der seinem Gott für jeden Schicksalsschlag herzlich dankt und von des Lebens Bosheit so wenig weiß wie ein Säugling vom Satanismus. Eigentlich ist er aber, wie sich im fünften Akt aus des Dummkopfs Tagebuch ergibt, ein nach innen gestülpter Dichter. Der Irrenarzt hatte eine Nacht lang in dem Tagebuch gelesen und war ganz weg davon. Er erklärte, so was Schönes, Erhebendes, Dichterisches, Strahlendes sei ihm in seiner ganzen Praxis noch nicht vorgekommen. Woraus zu ersehen, daß man niemals vorschnell einen Menschen gering schätzen soll. Wer weiß, was für ein Dichter Ludwig Fulda in seinen Tagebüchern ist! Das Stück selbst verrät wenig von der geheimen Qualität des Dummkopfs. Man erfährt nur, daß er überall seinen Kanarienvogel mitnimmt (und sein Tagebuch natürlich). Den Kanarienvogel nennt er wiederholt ‚Piepmatz' und das Tagebuch sein ‚Heiligstes'. Zwei rührende Züge, die aber nicht ausreichen, das Bild, das er sonst bietet, wesentlich zu korrigieren. Und dieses Bild ist leider das eines unerträglichen Trottels. Auch wenn Herr Treßler den Helden nicht mit jenem gröhlenden Lachen aus übermäßig weit aufgerissenem Mund ausgestattet hätte, das direkt aus einem ungeheuern Kropf heraufzurollen scheint. Statt eines Idealisten, der sich nichts richtig zu erklären weiß, weil er alles verklärt, der so helle Sterne im Innersten trägt, daß ihr Strahl ihm stets den Trug vorgaukelt, Menschen und Dinge leuchten aus eigenem (während sie doch nur von ihm so schön beleuchtet werden) — statt dessen geriet Herrn Fulda ein bäurischer Kretin, dem jeder Kausalbegriff abhanden gekommen ist, dem man offenbar mühelos einreden könnte, hinterm Ofen sitze der Teufel, der Kaiser lasse sagen, man dürfe jetzt falsches Geld machen, für hundert Gulden kriege man beim Bader Zelteln gegen den Tod, und ‚Dummkopf' sei ein treffliches Lustspiel voll scherzhaft-wehmütiger Lebensweisheit. In kurzem: statt einer weichen Seele gab Herr Fulda seinem Helden ein weiches Gehirn, statt eines kurzsichtigen Herzens völlige Blindheit auf beiden Augen. Und daß kein Mißtrauen, kein Tropfen Argwohn in diesem Intellekt zu Hause sei, vermochte er nicht anders zu zeigen, als indem er den Intellekt überhaupt, in seiner Gänze, nicht zu Hause sein ließ. Hätte nicht Herr Treßler so viel Liebenswürdigkeit, Menschlichkeit und zum Schluß auch Sentimentalität aus eigenem beigesteuert, das Geblödel wäre schließlich auch den jovialen Wienern unausstehlich geworden, die ja auf Schlentherſche Premieren-Zumutungen immer ganz im blind-gutmütigen Stil des Herrn Justus Haeberlin, Bankbeamten mit Piepmatz und Tagebuch, zu reagieren pflegen.

Alfred Polgar

Heinrich Mann als Dramatiker!

‚Pope ein Metaphysiker!' — im Sinne von Lessings berühmter ironischer Preisschrift ist dieser Titel zu verstehen. Heinrich Mann nämlich, der nicht nur einer unsrer vorzüglichsten Erzähler ist, sondern mit seinem Bruder Thomas zu dem kleinen Dutzend moderner deutscher Schriftsteller gehört, die noch im höchsten Sinne des Wortes ‚ernst' genommen werden müssen, die in

ihrer Persönlichkeit das Leben der Zeit zu so zeitlosen Tiefen des Menschlichen hinabverfolgen können, daß ihr Werk Aussicht hat, diese Zeit zu überleben — Heinrich Mann ist kein Dramatiker. Dies demonstrierte er kürzlich aufs augenscheinlichste und lehrreichste durch eine Vorlesung im ‚Verein für Kunst', und die vertiefte Erkenntnis vom Unterschied der epischen und dramatischen Form, die man aus seiner unglücklichen Szene gewinnen konnte, machten diesen dramatischen Erstling, wenn nicht amüsant, so doch höchst interessant.

Zunächst nämlich las Heinrich Mann eine seiner prachtvoll kondensierten Novelletten. (Diesmal hieß sie ‚Gretchen' und malte mit einer grausamen, sehr tief gehenden Satire jenen Abgrund von Geilheit, Feigheit, Dummheit und Krämerwitz in der Seele eines sächsischen Spießbürgerbräutchens, den der Philister in der Regel mit dem Worte ‚Keuschheit' überdeckt.) Heinrich Mann beherrscht diese Form mit einer in der Schule Flauberts gewachsenen, in Deutschland kaum erhörten Vollendung und Tiefgründigkeit. Da er seine Erzählung sehr häufig in überaus lebendigen, glänzend pointierten Gesprächsausschnitten sich aufgipfeln läßt, liegt es für den Laien nahe, hier schon die Probe eines dramatisch-dialogischen Talents zu sehen. Dabei aber wäre vergessen, daß diese glänzend beobachteten Gespräche des Epikers ihre überrealistische, ins innere Wesen der Menschen führende künstlerische Wirkung nur tun, weil sie von erzählenden, psychologisierenden Bemerkungen vorbereitet, begleitet, ergänzt werden. Wogegen es die Aufgabe des Dramatikers ist, diesen ganzen äußern und psychischen Stoff in den Worten des Dialogs mitzugeben, die Reden selbst so zu formen, daß sie nicht nur durch ihren sachlichen Inhalt das momentan aktive Seelenteilchen des Sprechenden, sondern durch ihre Bildfarbe und ihren Rhythmus die ganze Seele, das ganze Sein eines Menschen heraufspiegeln. Diese dramatische Fähigkeit des Dichters: blos durch die scheinbare Nachahmung realer Gespräche alles Leben fühlbar zu machen, das im Hintergrund der Worte steht — diese Fähigkeit besitzt Heinrich Mann anscheinend nicht.

In der Szene wenigstens, die er an jenem Abend vorlas, war die Enthüllungskraft des dramatischen Dialogs nicht zu spüren; sie war durch das einfachste dilettantische Surrogat ersetzt: dieser ‚Tyrann' und die ihm vergeblich zur Judith bestimmte Donna sprechen ihr Innerstes und Hintergründigstes, ihre Vergangenheit und Zukunft sich direkt ins Gesicht, entfalten also eine Bewußtheit, die die verworrene Leidenschaftlichkeit der berichteten Innenzustände glatt dementiert. Statt der Behandlung der Worte wird die ganze Charakteristik dem Inhalt der Worte anvertraut; und so entstehen endlos lange, im Kern leblose Wechselreden. Die Illusion eines realen Gesprächs, die Mann in der Novelle so prachtvoll geben kann, versagte hier gänzlich, und es wurde aufs eindringlichste klar, was dramatische Form ist: Menschen so reden zu lassen, daß der Inhalt ihres Sprechens ganz in der gesetzten Situation bleibt, die Art ihres Sprechens aber darüber hinaus das ganze Gefühl des Dichters vom Leben dieser Menschen offenbart.

Fero

Herman Bang

Ich liebe nicht den unmusikalischen Schauspieler, ich erschrecke vor dem Dichter, der seine Schöpfungen in starrer Monotonie dem Ohre verleidet, ich lächle über den Schauspieler, der schlechte Stücke schreibt,

ich schmähe den talentierten Maler, der sich in kitschiger Lyrik demaskiert ... aber Herman Bang, der Skandinavier, kann vieles.

Den Zünftigen graute. Weil Herman Bang am 28. November 1907, abends zwischen acht und zehn Uhr, in Herwarth Waldens Verein für Kunst (der die Heimatkunst so gar nicht fördert) eine neue Kunst schuf, die sich nicht gleich so ins Fach stellen ließ.

Ich glaube, Barden und Rhapsoden konnten weniger. Denn dieser Herman Bang spielte vor meinen Augen und Ohren einen Roman ... Verzeihung, ich habe nicht recht gehört (wende ich mich zu einem Zünftigen neben mir), Sie sagten, er posiert? — Hm, wenn er posiert ... wenn er posiert ... was heißt das, und was kümmerts mich? Hier wird eine Kunst für eine Kunst entfaltet. Haben Sie denn schon so erzählen hören? Erst ein tastendes Konferieren mit dem kleinen Ungeheuer auf den Sesseln da unten, einem klugen Ungeheuer, von dem nichts zu fürchten ist. Dann erzählt der Dichter von dem Meister Claude Zoret, der aus einer Bauernfamilie stammte und der erste war, der Genie bekam. Und der Dichter hat die Achtung vor dem Genie, daß er sich hoch vom Sessel erhebt: und so, die Arme erhoben, den Blick seitwärts, wie in hohe Weite gewandt, jubelt er vom Genie. Erst da die Ruhe wieder über ihn gleitet, greift er zu den Armsesseln und, sich ruhig niederlassend, erzählt er weiter vom großen Meister — (o, er muß ihn gut, sehr gut gekannt haben, diesen Claude Zoret, das sehe ich immer und immer aus dem Aufblitzen seines Auges, dem Greifen dieser unruhigen Hände) — erzählt die Szene in Prag, da Mikaël sich zum ersten Mal Claude Zoret genaht, er spielt abwechselnd den Meister und den Jünger — (ohne: ‚sagte er', ohne: ‚sagte darauf der andre'). Ihm genügt ein Schritt zur Seite, eine schroffe Wendung nach hinten, ein Drehen des Kopfes, ein Zucken der Schulter. Und wieder reißt es ihn vom Sessel auf, da er von Mikaëls Liebe zur Fürstin Zamikof spricht ... Suche das nicht im Roman nachzulesen: da findest Du es nicht. Es war ein Impromptu des Temperaments, oder meinetwegen auch des Artisten — gleichviel!

Und endlich stellt Herman Bang Claude Zorets Leiden und Sterben dar und zwingt zur Bewunderung sans phrase. Ich habe sie alle leibhaftig gesehen, die Aerzte und Diener, die Reporter und Freunde, die um des Meisters Sterbelager waren, ich habe das marternde Klingeln des Telephons gehört und den erlöschenden Blick des Meisters am Zeiger der Uhr gesehen, ich habe gehört, wie Mikaël sein ‚Lucia, Lucia, Lucia' in die Nacht des Louvre gerufen, und ich werde Charles Switts Stimme nie vergessen, ein Steinwurf gegen die geschlossenen Fenster: „Herr Mikaël, der Meister ist tot——"

Wir reden und schreiben, wir schreiben und reden ...

Aber die Kunst bleibt voraussetzungslos. Rudolf Blümner

Hebbel-Büste

Der Bildhauer H. Haas in Timmendorfer Strand, von dem das Denkmal Hans von Bülows im hamburger Stadttheater herrührt und der jetzt neben Klinger an den Musikerbüsten für die neue hamburger Musikhalle arbeitet, hat auf meine Anregung eine Büste Hebbels modelliert. Meines Wissens besitzen wir keine Hebbel-Büste, die gut, geschweige denn eine, die populär wäre. Seltsamer Weise, denn der mächtig überwölbte Schädel, der über Leiden und

Auszehrung triumphiert, muß jeden Bildhauer reizen. Ich glaube sagen zu dürfen, daß Haas seine Aufgabe meisterlich gelöst hat, und kann mich für mein Urteil auf die Kritik namhafter Fachleute berufen. Um den Hebbel-Freunden die Büste zugänglich zu machen, wird sie gegenwärtig in beschränkter Zahl reproduziert und ist für zehn Mark vom Kunstgewerbehaus Hamburg Georg Hulbe zu beziehen. Sehr dankbar wäre ich für Mitteilungen über ältere Hebbel-Büsten und -Bildnisse. Ich betrachte dieses Modell als Vorarbeit für eine Marmorausführung in Lebensgröße: Hamburg, das Elise Lensing aus Prüderie um ihr Grabdenkmal brachte — es steht seit Jahren im Atelier des Bildhauers Bock statt auf dem Ohlsdorfer Friedhofe — hat Friedrich Hebbel manches abzubitten. Leonhard Adelt

Puppenspiele

Schelten Sie das Puppenspiel nicht! (Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre.)

... Mit raschern Pulsen wollen wir alles begrüßen, was der verbürgerlichten Bühne ihre alte Romantik wiedererobert. Unsre Spieler wünschen, leider, gute Bürger zu sein. Sie betrachten es als ein Avancement. Und bedenken nicht, daß Herr Heinrich Mann, in der ‚Herzogin von Assy', die endgültige Definition gegeben hat: „Ein Bürger ist, wer seine verlogenen Empfindungen auf eine verlogene Art ausspricht." Seid Bürger, und ihr werdet schlechte Schauspieler sein! Ihr aber, Komödiantinnen, seid nimmer beleidigt, wenn man euch um galanter Abenteuer, um glänzender Liebhaber willen anbetet! Mit Geheimnissen seid gepudert und schön geschminkt mit tausend bunten Lügen-Künsten! Denn so wollen wir euch: geschminkt, fragwürdig und romantisch. ... „Je sortais d'un théâtre où, tous les soirs, je paraissais aux avant-scènes en grande tenue de soupirant", beginnt eine Novelle des Gérard de Nerval. Dieser Standhafte liebte eine Schauspielerin, kam nur ihretwegen, sah nichts vom Drama ... Sehnen wir uns nicht alle danach, entrückt zu sein? befreit von Zeit und Ort (also, daß Thomas Manns ‚Kleiderschrank' unsrer Lust zur Unbewußtheit so recht aus der Seele gesprochen ist)? ... Da kommt uns Herr Alfred Richard Meyer entgegen, ein Literator. Der hat, in einem behaglich-bequemen Saale der ‚Sezession', ein Kasperletheater aufgebaut und es mit fünf lustigen Stücken von Paul Scheerbart gar freundlich eröffnet. Puppentheater! Ach, da die lebendigen Spieler so sehr auf bürgerliche Reputation halten: wollen wir nicht die starren Marionetten in alle Illusionen romantisierender Wünsche einhüllen? Bildete nicht ein Puppenspiel das Jugendglück Wolfgang Goethes? Wie hat das ‚magische Gerüste', das ihm zur Weihnacht aufgebaut war, des Knaben Geist gelockt! Ist dieser Erinnerungen nicht ‚Dichtung und Wahrheit', nicht Wilhelm Meister so überquellend voll, daß die arme Mariane immer dabei einschlief? Ist nicht noch der ‚Faust' eine Puppenspielfabel? ... Derselben Bezauberung, derselben „Wollust des Aufmerkens und Forschens", die einst Wolfgang erfaßte, wenn auf dem Proszenium, vom Draht gelenkt, David und Goliath gegen einander perorierten — diesem selben zarten Fieber sind wir vor A. R. Meyers Kasperletheater erlegen. Wie hübsch flankierten Rokoko-Lorbeerbäume das bunte Budenhaus! Wie geheimnisvoll trennten Teppiche und Decken den hintern Teil des Saales vom profanen Zuschauerraum! Hätte da

nicht jeder gern selbst seine Hand im Spiele gehabt!? Wie gelenkig tummelten sich die Puppen! Wer wohl mochte sie dirigieren, in der versteckten Enge da des Theaters? Wie gravitätisch redeten die Männer, wie lieblich und unschuldig die Frauen! Welcher Gestalt mochte diese Mädchenstimme angehören? Wie entstand das rote Nordlicht? Wie das höllische Katastrophengeknatter? Und dann diese ganze Wunderwelt des Scheerbart-Hirns! Kurz, des Staunens, Kicherns und entrückter Heiterkeit war soviel, daß es vielleicht lohnt, der Psychologie solcher primitiven und doch reizend-phantastischen Abende noch ein weiteres Mal nachzugehen.

Ferdinand Hardekopf

Die Presse

Mandragola

Vossische Zeitung

Ein wenig Witz, ein wenig Frechheit, ein wenig Lyrismus, ein wenig leicht erlernbarer Vers- und Reimkunst und sehr wenig schwer erlernbarer Fertigkeit der szenischen Führung.

Berliner Tageblatt

Offenbar wollte der moderne Nachdichter das verwegene Thema verinnerlichen. Aber leider reichte seine Kraft nur eben hin, um es zu versüßlichen.

Morgenpost

Es wickelt sich eine grob geführte Intrige umständlich und in Wiederholungen gleicher Situationen als seichter Verkleidungsspaß ab.

Börsencourier

Im ganzen ist ja in der Umdichtung ein literarisches Geschick zu erkennen. Die Verssprache, recht ungleich und mitunter banal, entbehrt auch der farbenfrohen, melodischen, dahinströmenden Stellen nicht. Aber befremdlich bleibt es, daß ein junger Dichter, der seine Kräfte fühlt, nichts Eigenes gestaltet, sondern an der Umformung fremder Schöpfungen sich genügen läßt.

Lokalanzeiger

Eine in gewandten, gefälligen Reimen, aber gar zu breitspurig erzählte Anekdote, deren frivole Pointen sich oft wiederholen, und deren kecke Frivolität sich doch unter allerlei Süßlichkeiten versteckt.

Tägliche Rundschau

Eger zeigt weder an Witz, noch an Poesie, noch an Erfindungsgabe bemerkenswerte Proben, die ihn als einen Berufenen oder gar als einen Auserwählten zeichnen könnten.

Die Post

Eger hat versucht, die dramatisierte Zote vom Hahnrei, der eigenhändig den Galan ins Schlafgemach seines Weibes führt, salonfähig zu machen, dabei aber der komischen Pointe der Handlung den Hals gebrochen.

Der Tag

Verschen und vielverknotete Reimereien! Der alte Stoff wird auf neu gewendet und zierlich auffrisiert. Er verliert seinen starken, aufdringlichen Schelmengestank und wird mit lüstelnder Empfindlichkeit gezuckert und parfümiert.

Deutsche Uraufführungen

30. 10. Kurt Geucke: Der Meisterdieb, Komödie. Breslau, Stadttheater.

Fritz Stavenhagen: De dütsche Michel, Niederdeutsche Komödie. Hamburg, Verein für Kunst und Wissenschaft.

31. 10. Max Kretzer: Leo Lasso, Schauspiel. Stettin, Bellevuetheater.

Friedrich Poths-Wegener: Die Börse, Schauspiel. Berlin, Ferdinand Bonns Berliner Theater.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lessen, Berlin W. 9

Die Schaubühne
19. Dezember 1907
III. Jahrgang Nummer 51

Das Publikum/ von Max Burckhard

Das Publikum iſt überhaupt die intereſſanteſte unter all den intereſſanten Erſcheinungen, die das Theater dem Pſychologen bietet. Wenn man eine beſtimmte Anzahl einzelner Menſchen hernimmt, und man betrachtet jeden einzelnen für ſich und ſetzt oder ſtellt dann dieſe einzelnen Menſchen in eine Gruppe oder bringt ſie ſonſt in eine gewiſſe räumliche Verbindung, ſo iſt die Summe dieſer vereinigten Menſchen nicht etwa gleichzuſetzen der Summe jener einzelnen Menſchen. Es würde ſich das gleich deutlich zeigen, wenn es ſich um eine rein phyſiſche Kraftleiſtung handelte. Schon zwei gemeinſchaftlich arbeitende Menſchen können ein größeres Quantum von Arbeit leiſten als zwei vereinzelt arbeitende Menſchen, ja ſie können zuſammen Leiſtungen vollbringen, die einzelnen ganz unmöglich wären. Aber ſie werden, wenn ſie in einen gewiſſen äußern und durch dieſen dann in einen innern Kontakt miteinander gebracht worden ſind, überhaupt zu ganz andern Menſchen, als ſie vorher geweſen ſind und nachher wieder ſein werden.

Ich habe in einer Einleitung zu einer Anzahl von Vorträgen und Aufſätzen, die ich unter dem Titel ‚Quer durch Juriſterei und Leben' herausgegeben habe, etwas draſtiſch geſagt, daß, wenn man ſich die zehn netteſten Menſchen ausſucht, die man kennt, und ſie zuſammenſetzt, man ſofort eine ‚ekelhafte Geſellſchaft' hat, wobei ich das Wort ‚Geſellſchaft' allerdings zunächſt vom Standpunkt unſrer Geſelligkeitsveranſtaltung aus verſtanden habe. Aber der Satz gilt auch in einem weitern Sinne und Bereich, nur daß ſich da deutlich zeigt, daß durch die Vergeſellſchaftlichung der einzelnen nicht nur ihre ſchlechten Eigenſchaften und Anlagen mehr in die Halme ſchießen, ſondern auch ihre guten Eigenſchaften zu ſtärkerer Wirkung gelangen, ja in ganz neue Bahnen gelenkt werden können. Zwei Momente ſind es, die da ihren Einfluß in diametral entgegengeſetzter Richtung äußern. Einmal iſt es die Macht der Suggeſtion, der ſich auch der willensſtärkſte Menſch dauernd nicht ganz entziehen kann, und dann iſt es der Geiſt des Widerſpruchs, der auch in dem unſelbſtändigſten Menſchen zuweilen rege wird. Hierzu kommt aber noch etwas, nämlich die natürliche Anlage zur

Heuchelei, die, sobald der einzelne sich beobachtet weiß, ihn, wo er sich dessen auch gar nicht bewußt wird, erfaßt und beeinflußt und bestimmt, die äußern Zeichen gewisser innerer Vorgänge, gewisser Anschauungen und Empfindungen so überzeugend vorzuführen, daß er von diesen äußern Zeichen vielleicht sogar selbst überzeugt wird.

Nie sind die Menschen so von den Sozialinstinkten, das ist von denjenigen Regungen, die wir die bessern in der menschlichen Natur nennen, so durchdrungen und beherrscht wie im Theater, nie sind sie so geneigt, über die Individualinstinkte, die wir die rohern, die schlechten zu nennen pflegen, abfällig zu urteilen und sich erhaben über sie zu dünken wie ebenfalls im Theater. Wenn der Dramatiker sein Handwerk versteht, wenn er den Sozialinstinkten schmeichelt, die gerade Modewaren sind, vielleicht gerade darum Modeware sind, weil die einzelnen gegen sie am liebsten und hartnäckigsten immer wieder verstoßen, so kann er des lebhaftesten Beifalls seines Publikums fast sicher sein. Im Theater sitzen dann lauter edle Menschen beisammen, die ärgsten Leuteschinder sind gerührt von dem traurigen Los der Armut und entrüstet über die Herzlosigkeit der Reichen, die ärgsten Wüstlinge schwärmen für Unschuld und Sittsamkeit, die ärgsten Reaktionäre sind begeisterte Anhänger der Freiheit, und die stupidesten Trotteln sind durchdrungen von dem Werte geistiger Bildung und von der höhern Macht, die das Wissen verleiht. Und wenn sie eines zum Widerspruch veranlaßt, so ist es höchstens die Zumutung, die ihnen der Dramatiker macht: zu glauben, daß derartige Dinge, wie er sie ihnen vorführt, die Regel bilden oder im Leben überhaupt vorkommen. Freilich sind dann dieselben Lumpen, die im Theater vor Edelmut trieften, sobald sie das Theater verlassen haben, zumeist wieder dieselben Lumpen, die sie vorher gewesen sind. Aber bei vielen wirkt die Kraft der empfangenen Suggestion doch nach, bei den einen kürzer, bei den andern länger, und gewiß haben bei vielen Menschen die Einflüsse eines einzigen Theaterabends entscheidenden Einfluß auf ihre Handlungen, auf ihr eigenes Schicksal und auf das andrer Menschen geübt. Es wächst im Theater nicht nur jede Wirkung so, daß sie einen elementaren Charakter annehmen, eine überwältigende, nachhaltende Kraft gewinnen kann: es können im Theater Wirkungen hervorgebracht werden, die ohne Zuhilfenahme des Theaters an sich gar nicht entstünden.

Gerade zufolge dieser eigentümlichen Macht des Theaters, die auf dem Augenblick beruht, spielt bei der Wirkung des Theaters, bei dem Eindruck, bei dem Erfolg des Theaterstücks der äußere Zufall eine außerordentliche Rolle. Den Einfluß des Zufalls zu analysieren, ist natürlich ganz unmöglich. Nur in einzelnen Fällen können wir den Zufall erkennen, der von entscheidender Bedeutung für den Erfolg einer Theatervorstellung, eines Theaterstücks gewesen ist. Das gehört nämlich auch zu den eigentümlichen Erscheinungen beim Theater, daß gewöhnlich, also wenn nicht ganz besondere Umstände dazu kommen, der Erfolg der ersten Darstellung eines Dramas auf einer Bühne entscheidend ist für den Erfolg der spätern Darstellungen

auf derselben Bühne, ja, bei der Verbindung, die unsre Publizistik zwischen den einzelnen Theatern hergestellt hat, gemeiniglich auch für den Erfolg, ja überhaupt für die Frage der Aufführung an andern Bühnen. Den Erfolg jenes ersten Abends haben aber gar oft schon die kleinsten Umstände zu gefährden gedroht, ja vor unsern Augen vernichtet. Eine unvorsichtige Wendung in den Worten des Autors, ein Versprechen des Schauspielers, eine unbedachte Geste, die in ernsten Momenten Heiterkeit hervorgerufen haben, haben oft für den verhängnisvollen Abschluß einer verheißungsvoll begonnenen Premiere den Ausschlag gegeben und haben auf diese Weise vielleicht nicht nur das Schicksal eines Theaterstücks entschieden, sondern die Entwicklung eines Dramatikers abgeschnitten oder doch beeinflußt.

Hat das Publikum in einem Stück einmal begonnen, Heiterkeit zu zeigen, dann ist es nicht so leicht, es wieder zum Ernst zurückzuführen, besonders wenn das Publikum sich bewußt ist, daß die Erregung der Heiterkeit nicht in der Absicht des Dramatikers gelegen hatte. Dann kann es geschehen, daß auch die ernsthaftesten Reden und Ereignisse Stürme von Heiterkeit erwecken, ja überhaupt kaum ein Wort mehr gesprochen werden kann, ohne daß alles in unbändiges Gelächter ausbricht. Auf diese Weise kann der ernsthafte Dramatiker, das ist der Autor, der ernsthaft genommen werden will, heitere Wirkungen von einer Kraft und Kontinuität erzielen, wie der komische Dichter sie meist vergeblich anstrebt.

Auch dort, wo der Dichter die heitere Zwischenwirkung selbst beabsichtigt hat, muß er daher mit einer gewissen Vorsicht vorgehen; besonders, wenn die heitere Wendung nur einen Augenblick hindurch wirken soll, muß er eine feinfühlige Technik besitzen oder ein auf derartige spontane, nicht nachklingende Wirkungen bereits geschultes Publikum vor sich haben. Und auch darauf muß er sehen, daß er nicht eine bestimmte Wirkung hervorbringt, sondern daß er auch seine Absicht, gerade diese Wirkung hervorzubringen, klar erkennbar gemacht hat, oder doch über diese Absicht das Publikum nicht in Irrtum führt und auch durch die Darstellung nicht in Irrtum führen läßt. Wehe dem Autor, der das Publikum über Dinge lachen machen will, die in ihrem innersten Wesen roh und empörend sind, wenn das Publikum feinfühliger ist als der Autor und nicht nur seine Absicht erkennt, sondern auch erkennt, daß es sich um Dinge handelt, über die es nichts zu lachen gibt. Bei einem naiven Publikum hat da der Dichter freilich viel leichteres Spiel, und es hat Zeiten gegeben, in denen es nichts Lustigeres für die Zuseher gegeben hat als die Vorführung von Roheiten und körperlichen Gebrechen oder Fehlern. Freilich genügt es ja auch bei unserm Publikum gewöhnlich schon zur Begründung heiterer Wirkung, wenn ein Schauspieler recht lang und mager ist, oder wenn er sich einen recht dicken Bauch angemacht hat, ja bei manchen ‚Komikern' beruht ihre ‚vis comica', genau gesehen, eigentlich nur auf der Ausdehnung, die Mutter Natur in einer grausamen Anwandlung der Entwicklung ihres Körperumfangs oder doch ihres Gefäßes hat zuteil werden lassen. Das allerdings dürfte ein Drama-

tiker seinem Publikum heute doch kaum mehr bieten, was bei den Verfassern der Legendenspiele des Mittelalters üblich war: daß die Blinden, Lahmen, Buckligen und Bresthaften, die der Heilige zum Beweise seiner übernatürlichen Kraft dann zu heilen hatte, als komische Personen auftraten, und daß ihre Darsteller gemäß der dramatischen Intention des Autors durch ihre Gebrechen nicht Mitleid, sondern Heiterkeit hervorrufen wollten.

Daß kleine oder größere Mißgriffe, störende Zwischenfälle einen fast schon in Sicherheit gebrachten Erfolg zu vernichten vermochten, das haben wir wiederholt im Theater wahrnehmen können. Umgekehrt haben wir auch das gesehen, daß eine mißverständliche, der Intention des Dichters zuwiderlaufende Art der Darstellung einem Stücke zum Erfolg verholfen hat; aber natürlich ist es viel schwerer, im einzelnen Fall den Zufall nachzuweisen, der im Theater einen Erfolg begründet hat, der sonst vermutlich nicht eingetreten wäre, als den Zufall, an dem ein Erfolg gescheitert ist. Aber so groß ist die Macht der Imponderabilien, daß selbst die kundigsten Thebaner nicht nur keinem Theaterstück mit voller Sicherheit Erfolg oder Mißerfolg zu prophezeien vermögen, sondern daß man geradezu sagen kann, diese seien mit davon abhängig, an welchem Tage das Stück zum ersten Mal gegeben wird. Dasselbe Stück, das am Montag mit großem Erfolg aufgeführt worden ist, hätte vielleicht am Dienstag gelangweilt und wäre am Mittwoch mit Pauken und Trompeten durchgefallen. Denn nicht nur jedes Theater hat sein eigenes Publikum, auch ein und dasselbe Theater hat an den verschiedenen Tagen ein verschiedenes Publikum, und dieselben Leute sind an den verschiedenen Tagen nicht dieselben Leute, das ist nicht gleich gelaunt und empfänglich. Und wie das Nebeneinandersitzen und Nebeneinanderstehen die Voraussetzung des sich entwickelnden innern Kontakts ist, die Leichtigkeit und der Grad dieses Kontakts sogar davon abhängt, ob die Leute enger gedrängt, die Sitze näher aneinander gerückt sind, so hat auch die Art der Mischung der Zuschauer, die Reihung, in der sie zufällig an dem einen oder dem andern Abend sitzen, einen Anteil an der Wirkung der Vorstellung, der nicht unterschätzt werden darf.

Wie es Theater gibt, in denen man dem Publikum fast alles bieten darf, so gibt es in jedem Theater auch Abende, an denen sich das Publikum fast alles bieten läßt. Und andre Tage wieder gibt es, an denen es für gar nichts zu haben ist. Wenn der Vorhang an solchen Abenden sich erhebt, fühlt man es ordentlich, wie ein kalter Hauch durch das Theater weht, und bei den ersten Worten schon hat man den Eindruck, als ob jeder sich den Rock bis zum Halse zuknöpfeln und sagen würde: ‚Heute mag ich nicht.‘

Ein Teil dessen, was ich vom Publikum gesagt habe, gilt fast in gleicher Weise sowohl für ein naives Publikum wie für ein raffiniertes Publikum, andres wieder vorwiegend für das raffinierte, wieder andres vorwiegend für das naive Publikum. Eine besondere Art des Publikums ist in den ständigen Theatern unsrer Städte das Premierenpublikum, ein gewöhnlich gar

nicht naives, meist sehr raffiniertes Publikum. Raffiniert durchaus nicht immer in dem Sinne, daß die einzelnen einen raffinierten Kunstgeschmack besäßen, aber raffiniert in dem Sinne, daß sie sich einbilden, ihn zu haben, und daß sie mit der Technik des Theaters ziemlich vertraut sind. Das Hauptkontingent liefern da durchaus nicht etwa die Gebildeten, sondern diejenigen, die mehr Geld haben und in der Gesellschaft eine Rolle spielen oder doch eine Rolle spielen möchten. Und auch diese Leute, die das Premierenpublikum zu bilden pflegen, sind zumeist ganz andre Leute, wenn sie eine Premiere besuchen, als wenn sie sonst ins Theater gehen. Im zweiten Fall können sie sich sogar dem naiven Teil des Publikums amalgamieren, in dem ersten Fall aber raubt ihnen gewöhnlich schon das Bewußtsein des Kunstrichteramtes, das das Premierenpublikum ausübt, die Unbefangenheit, die sie sonst haben mögen.

Manchen sieht man es ordentlich an, wie sie sich aufblähen, wie sie an dem einen Abend mehr überlegene Weisheit in ihre Mienen legen, als sie sonst im Laufe einer ganzen Woche betätigen, wie sie ‚Kritiker' werden vom Scheitel bis zur Zehe. Und dann sind solche Leute da, denen es Lust macht, über alles herzufallen, sei es, um ihre Ueberlegenheit zu zeigen, sei es aus Neid und Schadenfreude und innerer Lust am Zerstören. Und dann sind auch diejenigen zahlreich vertreten, die schwere Lasten von Butter auf ihrem Kopfe tragen und doch deren Vorhandensein sorgsam verbergen möchten, auch dann noch, oder vielleicht dann erst recht, wenn die Worte und Vorgänge auf der Bühne und die Zeichen des Beifalls oder Mißfallens im Publikum die geronnenen Massen schon erwärmen und zum Schmelzen bringen.

Erhöht wird der verderbliche Einfluß, den das Premierenpublikum so leicht zu üben vermag, noch durch verschiedene Einrichtungen, die sich in manchen Theatern aus gewissen Ursachen entwickelt haben. In einzelnen Theatern hat man nämlich den Personen, die bei der Gründung größere Beträge gezeichnet haben, gewisse Plätze reserviert, in andern Theatern hat man geglaubt, die Einnahmen dauernd durch Einführung einer Art von Premieren- oder Stammsitzabonnements erhöhen zu können. In beiden Fällen hat man es bewirkt, daß bei den Premieren nicht nur immer dieselben Leute, sondern dieselben Leute immer auch fast in derselben Sitzordnung vorhanden sind, und daß es andern Leuten als den ‚Auserwählten' erschwert oder fast unmöglich gemacht wird, Premieren oder doch Premieren, die von vornherein ein stärkeres Interesse erwecken, zu besuchen.

Das Premierenpublikum ist gewöhnlich der gerade Gegensatz von dem Publikum, das der Autor, der Direktor, die Darsteller sich wünschen müßten. Und doch tun diese nichts dazu, diesem Publikum die Entscheidung über das Schicksal der einzelnen Dramen und hiermit auch über das Gedeihen des einzelnen Theaterbetriebs und über die Entwicklung der dramatischen Kunst wegzunehmen.

Das beste Publikum, das ich kennen gelernt habe, ist das Publikum

aus dem gebildeten, minder bemittelten Mittelstand, das sich aus Beamten, Kaufleuten, Lehrern, Studenten zusammensetzt, und das Arbeiterpublikum. Ich habe im Burgtheater während meiner Direktionszeit durch eine Reihe von Jahren an den Nachmittagen der Sonntage Vorstellungen klassischer Werke veranstaltet, und die Wahrnehmungen, die ich da gemacht habe, haben mich wünschen lassen, ich könnte vor diesem Publikum alle Premieren des Theaters spielen. Nicht etwa daß dieses Publikum bereit gewesen wäre, alles mit Beifall aufzunehmen. Es ist ein kritisches Publikum gewesen, das auf dem Standpunkt gestanden hat, gerade das Beste sei ihm gut genug. Es ist kritisch gewesen gegen die Darstellung, wenn sie ihre Aufgabe einmal nicht ganz erfüllte, und kritisch gewesen auch gegen die Klassiker, wo sie zur Kritik Anlaß gegeben haben. Natürlich zeigte sich diese Kritik bei den Aufführungen der Werke der Klassiker, dort wo überhaupt für sie ein Raum war, nicht in Aeußerungen des Mißfallens — sondern in Schweigen.

Das Publikum aus Arbeiterkreisen habe ich aber auch kennen und schätzen gelernt, wenn ich, wie ich es oft und immer mit großer Freude und Befriedigung getan habe, in Vereinen der sozialdemokratischen Organisation Vorlesungen gehalten habe. Ich habe da nicht nur Stücke, sondern auch andre literarische Erzeugnisse, Gedichte und Novellen vorgelesen, und ich muß sagen, daß ich nie ein Publikum gefunden habe, das solche Empfänglichkeit und so richtigen Geschmack gezeigt hat. Als ein Experiment nur hatte ich es versucht, in solchen Kreisen Novellen Gottfried Kellers vorzulesen, als ein Experiment nur, da doch für diese herrlichen Schöpfungen selbst so vielen unsrer Gebildeten das richtige Verständnis fehlt. Und nur mit einem gewissen Zagen habe ich diese Versuche mit einer Vorlesung der ‚gerechten Kammacher' eingeleitet, gleichsam mit einer Belastungsprobe beginnend. Die drei Kammachergesellen stehen in einer sozialen Schicht, denen ein Teil meiner Zuhörer nahestand oder selbst angehörte. Und der Dichter hat sie wahrlich nicht idealisiert, sondern mit scharfer Satire all die Schwächen und Fehler gezeigt, die durch ihre praktische Lebenstätigkeit und ihre gesellschaftliche Stellung aus der menschlichen Natur herausgearbeitet worden sind. Wenn man den Angehörigen andrer, höherer Berufszweige die Schwächen ihres Standes vorführt, dann pflegen sie beleidigt zu werden und hören bald auf, auch die komischen Dinge komisch zu finden. Hier aber war kein Zeichen einer Mißstimmung zu merken, und jede komische Wendung löste frohe Heiterkeit aus. Das waren Leute, die nicht etwa vorher wußten, was in der Erzählung weiter kommen werde, und daß zum Schlusse die Bürger, die behäbig in den Fenstern lümmeln, um den Wettlauf vergnügt zu betrachten, der unter den armen Teufeln veranstaltet worden ist, eine viel traurigere Rolle zu spielen berufen seien, als die drei Gesellen im Verlauf der ganzen Erzählung gespielt hatten. Als aber die Erzählung bis zu dem Punkt gediehen war, wo der Dichter dies zeigte, da verstanden sie ihn auch sofort, und in lautem Jubel machte sich die freudige Erkenntnis Luft, daß

er nicht einen bestimmten Stand dem Spotte preisgegeben, sondern nur die Schwächen der menschlichen Natur in ihren verschiedenen Erscheinungsformen vorgeführt hatte.

Das Publikum gehört zum Theater. Ohne Publikum kein Theater. Das Publikum gehört aber nicht so zum Theater wie das Gebäude oder wie ein totes Requisit, sondern es ist ein lebendiges Stück des Theaterbetriebes. Das Publikum spielt selbst mit. An das Publikum wendet sich der Dichter, an das Publikum wenden sich die Darsteller. Sie appellieren an seine Meinung, und das Publikum will und soll seine Meinung daher auch aussprechen. Der Ausdruck dieser Meinung sind das Ineinanderschlagen der Hände und aufmunternder Zuruf geworden, wenn man Beifall ausdrücken will, und Zischen, wohl auch Pfeifen, Johlen und Strampeln, wenn man sein Mißfallen bezeigen will. Freilich sind es nicht immer der Dichter und der Darsteller, denen man auf diese Weise ihr Urteil spricht. Ein naives Publikum drückt auf die angegebene Art seine Meinung auch oft über den sittlichen Wert einzelner Charaktere aus, die auf der Bühne vorgeführt werden. Der Darsteller des edlen Charakters wird dann mit Beifall überschüttet, mag der Charakter noch so unwahr und noch so falsch gezeichnet sein, und der Schauspieler seine Rolle noch so schlecht gelernt und noch so niederträchtig gespielt haben. Der Darsteller des Bösewichts aber wird ‚angeblasen' und vielleicht auch mit faulen Aepfeln beworfen, und je höher die Wogen des Sturmes unten im Zuschauerraum gehen, desto beglückter und tiefer verneigt er sich dann oben auf der Bühne.

Applaudieren und Zischen oder was beidem entspricht, das gehört zur innern Mechanik einer Theatervorstellung. Natürlich, wenn es gewisse Grenzen überschreitet, dann hört es auf, Mittel der Suggestion, der Anregung oder des Urteils zu sein. Man hat zwar noch nie gehört, daß einem Dichter oder einem Darsteller der Beifall zu viel geworden wäre, der ihm gespendet worden ist. Wohl aber haben die Zeichen des Mißfallens schon öfter zu vorzeitigem Abbruch einer Darstellung geführt, und auch die Klagen von Darstellern gehören nicht zur Seltenheit, daß man — andern Darstellern zu viel applaudiert habe. Man hat auch schon den Versuch gemacht, durch obrigkeitliche Anordnungen die ‚Beifalls- und Mißfallsbezeigungen', wie der übliche Ausdruck lautet, im Theater ganz auszuschließen. Dieser Versuch ist aber nie gelungen, weil er dem innern Wesen des Theaters widerspricht, und nur wenn in einem Hoftheater ein fremder Potentat als Gast in der Loge des Monarchen sitzt und die verschiedenen Hof- und Staatsschranzen die Räume des Hauses erfüllen, pflegt man die lebendige Hochachtung vor dem Gaste durch Zeichen tödlicher Langweile zu äußern, die Vorgänge auf der Bühne pflichtschuldigst und submissest in stummem Schweigen an sich vorüberziehen zu lassen.

Das Publikum, auch wenn es sich ‚unterhält', dem Dichter zustimmt, von den Darstellern befriedigt ist, pflegt nicht immer mit den Zeichen des Beifalls so rasch zur Stelle zu sein und sie so reichlich zu spenden, als der

Dichter, die Darsteller und der Direktor es wünschen und wünschen müssen. Besonders das raffinierte Publikum, das blasierte Publikum der Premieren, überhaupt das sogenannte ‚bessere' Publikum ist in dieser Richtung oft etwas träge und schwerfällig, die Leute sitzen dann, wie man sich in der Theatersprache ausdrückt, gerne auf den Händen. Aber die meisten Leute wissen in dem Augenblick, wo sie etwas sehen oder hören, noch gar nicht, ob ihnen das, was sie sehen und hören, gefällt oder nicht. Die wenigsten Menschen haben nämlich überhaupt ein eigenes Urteil, und andre wieder sind zu träge, sich selbst ein Urteil zu bilden, wo es nicht unbedingt nötig ist, oder zu feig, mit ihrem Urteil in Gegenwart von andern herauszutreten. Und so wollen die meisten erst sehen, wie eine Stelle, wie ein Akt, wie ein Stück den andern gefallen hat, bevor sie ein eigenes Urteil bilden oder äußern.

Man kann es oft im Theater wahrnehmen, wie tödlich einer erschrickt, wenn er sich mit einer Aeußerung seines Beifalls zu rasch vorgewagt hat, wenn er einmal die Hände ineinander geschlagen oder gar Bravo gerufen hat, und ihm nun von allen Seiten ein energisches, abwehrendes ‚Pst' entgegentönt. Dann macht er gewöhnlich das unbefangenste Gesicht, sucht den Kopf zwischen den Schultern zu verstecken und sich durch Ducken recht klein zu machen, um womöglich ganz zwischen seinen Nachbarn zu verschwinden. Ja, es kommt vor, daß ein solcher, um den schimpflichen Verdacht von sich abzuwälzen, es habe ihm etwas gefallen, was den andern mißfällt, vorwurfsvoll einen Nachbar anblickt, als hätte dieser Bravo gerufen, oder daß er sogar selbst in irgend eine Richtung hin ein mißbilligendes ‚Pst' entsendet. Nur einzelne hartgesottene Sünder gibt es, die einen derartigen Zwischenfall nicht mit Empfindungen aufnehmen, als wären sie bei dem Diebstahl einer goldenen Taschenuhr betreten worden, vielmehr trotzig bei ihrer Meinung beharren und das Zeichen ihrer Zustimmung wiederholen oder nun erst recht zu applaudieren anfangen. Und so kann es geschehen, daß sie selbst auch Anhang finden, ja ihrer Meinung zum Siege verhelfen — oder aber sie können den Anstoß zu einem Theaterskandal gegeben haben.

Aus einem Band über das Theater, der in der Sammlung sozialpsychologischer Monographien ‚Die Gesellschaft', herausgegeben von Martin Buber (Literarische Anstalt Rütten & Loenig, Frankfurt am Main), erscheinen wird.

Die Möglichkeit/ von Emanuel von Bodman

Weil du mir die Möglichkeit
Offen ließest, wie ich bat,
Geht mein Fuß, von Pflicht befreit,
Lieber deinen lieben Pfad:
Süßer mundet mir als neue
Liebe fast der Kuß der Treue.

Vollmoeller und Bahr

Catherina Gräfin von Armagnac und ihre beiden Liebhaber'. Vollmoeller überläßt es uns, eine Gattungsbezeichnung für seine Dichtung zu suchen. Man könnte sie eine dramatische Ballade oder ein Balladendrama nennen, wenn sie etwa in der Mitte aufhörte. Ein Mann erfährt von der Untreue seines Weibes und tötet den Ehebrecher. Das ist, nebenbei gesagt, der ganze Vorgang eines so mustergültigen Balladendramas wie der Hauptmannschen ‚Elga'. Vollmoeller aber beseitigt den Liebhaber nicht, um ein Ende, sondern um eigentlich erst den Anfang zu machen. Er führt einen zweiten Liebhaber ein und verlegt den entscheidenden dramatischen Kampf in die Seele der Frau, die zwischen den beiden Jünglingen, dem toten und dem lebendigen, schwankt. Er schafft damit eine Gefühlswirrnis, die weit über das Wesen der gradlinigen Ballade hinausgeht. Was geschieht in Catherina? Jehan von Orleans, den sie zur Nacht erwartet, droht am Tor der Burg der Tod. Sie weiß nur eine Rettung. Der Ritter Tristan hat ihr seit Monden, harrend von den Morgens Lichte bis zu Abends Schein, seine Leidenschaft gezeigt. Sie lockt ihn zu sich und will ihm für sein Leben einmal ihre Liebe geben. Tristan von Toggenburg küßt ihre Hand. Er fürchtet, wenn dies Höchste ihm geworden . . und geht den Pfeilen in dem Augenblick entgegen, wo Raoul von Armagnac der Gräfin bereits das Haupt des Prinzen Jehan bringt. Tristan kehrt unversehrt zurück. Seine zarte Inbrunst hat Catherina tief gerührt. Es gab schon vorher Augenblicke, wo sie den Anderen fast vergaß. Jetzt läßt sie sich von Tristans Liebeswerben einlullen und — zugleich erwecken. Ja, tragt mich . ., seufzt die Träumende. Tristan, verlaßt mich! ruft die Wache, und hat Besonnenheit genug, ihm glaubhaft vorzutäuschen, daß sie folgen wird. Er geht voll Hoffnung, und sie springt, mit dem Haupt des Prinzen, in den Tod.

Man müßte erschüttert sein. Eine tragische Verkettung von Umständen, die zwei Menschen das Leben kostet und zwei andre nicht glücklicher macht. Alle Vier wären jeder Teilnahme würdig: der alternde Graf Armagnac, den Ehrbegriff und Liebeswut und Rachegier wie Furien hetzen; der süße Prinz von Orleans, der wie ein räudiger Hund von niedern Knechten gemeuchelt wird; Tristan de l'Orme, der zu lang im Traume zu Füßen seiner Herrin lag und, da sie wirklich ist, sich wie gelähmt fühlt; Catherina endlich, für die nicht minder Liebe des großen Tods Gefährte ist, in letzten Gründen beide gleich und eins. Die Romantik des Mittelalters in ihrer Mischung von verruchter Grausamkeit und sensitiver Schwärmerei wird durch und um die Vier lebendig. Das Kolorit der Zeit nimmt uns mit seiner Pracht

gefangen. So kennerisch entzückt blickt man auf einen Gobelin. Ein Drama soll was mehr. Vollmoeller hat das Drama geahnt. Bei dieser Konstellation, bei diesen wuchtigen Gegensätzen zwischen den Menschen und in den Menschen selber war das nicht schwer. Aber er hat es mit lyrischen Mitteln zu fassen und zu gestalten gesucht. Lyrik ist auch im Drama nötig und gut an ihrem Ort. Die Luft war neu. Die Sträucher dufteten. Er führte mich, die Zweige streiften leise, und Blüten fielen. Vögel rührten sich. Der Rasen war wie Sammt. Ich schwebte auf. Mein Blut sang heiß in fremden Melodien — — Er legte seine Hand auf meine Brüste .. Das ist dramatisch erlaubte und eindrucksvolle Lyrik. Sie charakterisiert Catherina und ihren Geliebten als überschwängliche Naturen und führt weiter, wenn auch nur weiter in die Vergangenheit zurück. In jedem Fall ist hier Bewegung. Nach dieser Exposition aber hätte das Drama selber zu beginnen. Die Konstellation brauchte nur ausgenutzt zu werden. Vollmoeller setzt entschlossen an. Die Schläge prasseln. Katastrophe folgt auf Katastrophe. Man sollte meinen, daß der Dichter von dem Tempo seiner eigenen Fabel mitgerissen werden müßte. Er hält stand. Er besinnt sich auf seine dichtenden Zeitgenossen in ganz Europa und erinnert uns abwechselnd an d'Annunzio und Maeterlinck und Wilde und Hofmannsthal und George. Ein lyrischer Wolkenbruch tritt ein. Mit Versen sind alle Wege überschwemmt, die zu dramatischen Wirkungen führen könnten. Es sind Verse von jeglicher Art: flammende und sanfte, dunkelglühende und rauschende, geschmäckleriſche und wahrhaft erlesene. Man möchte als Leser wenige missen, auch nicht die nachempfundenen. Auf der Bühne könnten und müßten selbst die originalsten fallen. Tristan wird Geograph und schweift auf Flügeln des Gesanges um den Erdball, zu den entlegenen Häfen im goldnen Archipel, in der Levante, im Marmormeer, am Horne von Byzanz, bei den Lagunen, auf der blauen Zante. Catherina wird Philosophin und forscht nach den Zusammenhängen dieses Lebens, glaubt endlich klar zu schauen, wie durch des Zufälligen verwirrt Geflecht die vorbestimmt geraden Bahnen laufen des tiefern Willens. So grauenhaft abstrakt kann dieses köstliche Gefäß voll Liebe werden. Man sieht am Ende mit Gleichmut auf sie und auf ihr und ihrer Liebhaber Schicksal. Bei Balzac, Vollmoellers Vorgänger, war dieser Gleichmut ein verständnisinniges Lächeln. Dort steckt die Gräfin den zweiten Mann in einen Kasten, und als der Gatte mit dem blutigen Haupt des Ersten kommt, ist Eva innerlich bereits im Land der neuen Leidenschaft. Ein Gleichnis voll Humor. Vollmoeller gibt einen Einzelfall mit einer sengenden, doch kühlen Glut. Es zeugt von seltener Kunstfertigkeit, wie dieser lyrische Eklektiker von erstem Rang ein dramenähnliches Gebilde zugehämmert hat. Aber das Ergebnis einer solchen

Tätigkeit kann allenfalls ein Schmuck, nie eine Macht in unſerm Leben werden.

Die Kammerſpiele haben mit der Aufführung der Dichtung eine alte Schuld eingelöſt und zum erſten Mal in dieſem Winter ſo etwas wie eine Tat getan. Mit der Tatſache der Aufführung: nicht mit der Aufführung als Bühnenleiſtung. Ein umſtrittener Autor wie Vollmoeller mußte endlich einmal geſpielt werden: aber er mußte beſſer geſpielt werden. Hier war wieder ein Fall, wo Regie und Darſtellung die Aufgabe hatten, für den Dichter zu denken. Je langſamer er vorwärts ſchlich, deſto eiliger hatte ihr Lauf zu ſein. Da war es ſchon äußerlich vom Uebel, daß die drei Bilder, die engſtens zu einander gehören, weil dieſer Dreiakter ja eigentlich ein einziger Akt iſt, durch gähnende Zeitabſtände getrennt waren. Aber das wäre wahrſcheinlich leichter zu ertragen geweſen, wenn es auf der Bühne vollmoelleriſcher zugegangen wäre. Wie Catherina und ihr Triſtan beſchaffen ſind, ſollte eher ſie aus Welſchland, er aus Deutſchland herzuſtammen ſcheinen. Hier wars umgekehrt. Lucie Höflich war ganz deutſch. Dies Bildnis iſt bezaubernd ſchön, konnte man im erſten Akte ſchwärmen. Aber auch innen lebte eine ſchaffende Gewalt, die aus dieſer Catherina, wenn auch niemals eine Renaiſſancegeſtalt, ſo doch ein Lebeweſen von Fleiſch und Blut machte. Im dritten Akt erlahmte offenſichtlich mit der Kraft die Luſt. Hier reichte, für eine gewagte Seelenanalyſe königlichen Stils, die robuſte Blondheit und geſunde Nüchternheit der Höflich nicht hin und nicht her. Mit ihr verſagte, wider die Erwartung, Alexander Moiſſi. Das war doch ſonſt kein ſchlechter Sprecher? Hier blieb alles tonlos, und Vollmoellers ohnehin gefährdeter Schlußakt verſank. Es iſt mir zweifelhaft, ob ihm, bei ſeinem antidramatiſchen Charakter, die beſte Darſtellung weſentlich nützen würde. Aber es iſt unzweifelhaft, daß ihm dieſe Darſtellung weſentlich geſchadet hat.

‚Die gelbe Nachtigall‘. Hermann Bahr hat ſo wenig wie Vollmoeller gewußt, wie er ſein Stück benennen ſollte. Im Buch iſt es garnicht näher bezeichnet. An der Anſchlagſäule hieß es Komödie, auf dem Theaterzettel Burleske. Der treffendſte Untertitel wäre vielleicht: Plakatſtück. „Du ſtiliſierſt alle Menſchen ein bischen aufs Plakat“, ſagt einmal einer. „Gott, ſchau ſie doch an, ſchau mich an und alle!“ lautet die Antwort; „was ſind wir? Irgend ein einziger kreiſchender Zug, ein greller Klecks — und fertig, aus! Es hat ja keiner Zeit, ſich auszuführen.“ Wenn das wahr iſt, ſo iſt ‚Die gelbe Nachtigall‘ ein ungeheuer lebenswahres Stück. Unter den zahlreichen Figuren ſind nur ganz wenige von ihrem Schöpfer ausgeführt. Soll man, da ers ſelber ſo erklärt, ihm glauben, daß er keine Zeit gehabt

hat? Kritischer Skepsis läge es näher, an einen Mangel an Gestaltungsfähigkeit zu denken, dem um eine rechtfertigende Theorie noch niemals bange war. Was Bahr vorgeschwebt hat, wird ja deutlich. Ein Abbild des Theaters, des ganzen wilden, wüsten, wütenden Betriebes, mit seinem Flitterglanz und seinem Tagesruhm und seiner Scheinbefriedigung und seiner zauberhaften Unentrinnbarkeit. Eine Psychologie des Schauspielers, der hinaus will, wenn er ein Mensch ist, und nicht hinaus kann, wenn er nebenbei ein Künstler ist; der sein Element verachtet und doch darin erst auflebt; der tagsüber schimpft und abends selig ist, den Leuten zu gefallen, über die er schimpft; der sich so von einem Jahr zu andern foppt und bis zum letzten Augenblick der alte Hanswurst bleibt. Ein einziger war unter ihnen, den sie bewundern und beneiden, weil ers hingeworfen hat und jetzt ein freier Bauer ist und sie verachten kann, und dem sie nur nicht zutrauen, daß ers aushalten wird. Selbstverständlich ist Rittner hier gemeint. Es ist eine von den vielen persönlichen Anspielungen des Stücks, die Bahr selbst in einer ebenso feierlichen wie unüberzeugenden Erklärung abgestritten, und die man ihm so sehr verübelt hat. Warum? Greift nur hinein ins volle Menschenleben. Unsre Komödienliteratur krankt nicht daran, daß sie es tut, sondern daran, daß sie es nicht tut. Aristophanes hat den Sokrates auf die Bühne gebracht, und Bahr könnte ruhig Reinhardt und seinen Hollaender aufs Lessingtheater oder den dramaturgenlosen Brahm aufs Deutsche Theater bringen. Er brauchte dazu nicht einmal Aristophanes zu sein. Er dürfte nur nicht auf halbem Wege stehen bleiben. Wenn die Dramaturgenwirtschaft eines bestimmten Theaters seinen satirischen Witz reizt, so ist es künstlerischer Selbstmord, die Vorbilder, statt möglichst ähnlich, möglichst unähnlich nachzuzeichnen; aus drei unterschiedlichen Persönlichkeiten, die für die ideellen wie die materiellen Geschicke ihres Instituts, jeder auf seine Weise, von Bedeutung sind, fünf farblose Statisten und eine lustige, aber schließlich auch entbehrliche Charge zu machen — und das blos darum, weil ein Schlüsselstück ein unrühmliches Genre ist. Dieser Irrtum hat ‚Die gelbe Nachtigall verdorben. Sie ist nicht Vogel und nicht Fisch geworden. Wo man sie anfaßt, fällt sie in sich selbst zusammen. Sie will Typen zeigen, sagt ihr Autor. Da ist der Theaterdirektor Jason, dessen Name so entstanden ist wie Brahms Name, und der wie ein abenteuerliches Konglomerat von Barnum, Lautenburg und Pollini anmutet. Wofür ist diese Fratze typisch? Und inwiefern ist Jasons Handlungsweise für ihn typisch? Er läßt sich ein ungarisches Musikantenkind als japanische Patti, als gelbe Nachtigall aufschwindeln, ohne sie zu hören. Das ist selbst von dem Bahrschen Jason nicht zu glauben. Aber auch wenn wir den Maßstab der realen Glaubwürdigkeit beiseite lassen, so bleibt das Stück doch eine einzige

dramatische Unzulänglichkeit. Dann müßte es nämlich immer noch einen einheitlichen Stil der Unrealität haben, und den hat es ebensowenig wie irgend einen andern. Es ist nur schludrig hingeworfen. Es verbraucht einen Haufen Figuren, um ein Minimum von romanhafter Handlung mühsam zu verhäkeln. Wunderlich genug, daß ein Theaterdichter nach einem Dutzend aufgeführter Dramen dem eigenen Handwerk so fremd gegenübersteht. Menschen werden umständlich eingeführt, um nach ein paar Szenen willkürlich fallen gelassen zu werden. Erwartungen werden erweckt, die nie befriedigt werden. Selbst Richard Lorm, die Hauptgestalt, in der unschwer Kainz zu erkennen ist, verrinnt ins Wesenlose. Während er, auf der Bühne wie im Leben, nur immer eine Rolle für sich sucht, merkt er nicht, daß rings die ganze Welt voll wirklicher Menschen ist. So wird von ihm gesagt. Das in der Bahrschen Welt zu merken, ist doch wohl ein bischen viel verlangt. Denn im Drama gibt es nur die Welt des Dramas, gerade dieses einen Dramas, und keine außer ihm. Solche Worte sind deshalb gefährlich. Sie fordern gleichsam zur Belastungsprobe auf und vertragen diese Probe nie. Halten wir uns an ihre Form und ihren Klang. Es ist nicht hübsch, daß Bahr mit der Miene ungeheurer Wichtigkeit Wahrheiten über das Wesen des Theaters zum besten gibt, die schon zu den Zeiten des Dumasschen Kean Wiederholungen waren. Aber es ist immer wieder hübsch, wie er es tut. Man muß oft lachen und noch öfter lächeln.

Besonders wenn man das Stück im Lessingtheater sieht. Auf einer andern Bühne wäre es vielleicht nicht über den öden und lahmen zweiten Akt hinaus gespielt worden. Aber die Lehmann ist selbst von einer Gräfin Thran nicht umzubringen. Sie haucht, und Stroh wird Gold. Auch die andern Darsteller müssen ein selbständiges Belebungswerk an ihren zweidimensionalen Puppen vollbringen. Hier sind selbst kleinere Mimen reicher als ihre dichterischen Vorlagen. Es ist das Todesurteil der ‚Gelben Nachtigall', daß schließlich doch aller Liebe Mühe umsonst ist, daß nur der alte persönliche Reiz einiger Lieblinge von neuem bezaubert hat, und daß uns keine Gestalt für sich plastisch geworden ist. Reicher ist seines Heiterkeitserfolges sicher, wenn er als Jason seine Muttersprache wiederfindet, und Bassermann als der Richard Lorm, dem das taedium artis zum Halse heraushängt, profitiert von unserm Sinn für romantische Ironie, wenn er Sprüchel produziert, die auch für Brahms Pretagonisten gelten könnten. Ein unschuldiges Vergnügen. Nein, es war kein Heldenstück, Oktavio. Womit sich Bahr und Brahm zu gleichen Teilen getroffen fühlen mögen.

Dehmel auf der Bühne/ von Julius Bab

Für alle, die in Richard Dehmel eine der stärksten dichterischen Kräfte des heutigen Lebens sehen, für die alle, sofern sie zugleich Freunde der Bühne sind, ist es von großem erregenden Reiz, sich vorzustellen, daß der menschliche und sprachkünstlerische Reichtum dieses Mannes sich der dramatischen Form bemächtigen, für die Bühne fruchtbar werden könnte. Der einzige dramatische Versuch Dehmels, der bisher vorliegt, die Tragikomödie ‚Der Mitmensch', kann nicht als ein Produkt des fertigen, in reifer Einsicht und sicherm Können stehenden Dichters gelten. Es stammt aus Dehmels berliner Frühzeit: die trübe Luft des Naturalismus drückt auf das Werk; in Ibsenschen und Strindbergschen Einflüssen bricht sich noch der Strahl Dehmelscher Eigenart; noch meistert ihn mehr die neue Form, als er sie. Und doch gibt es schon in diesem Stück Szenen von so echt dramatischem Gefüge, so tiefer geistiger Spannung, Momente von so durchgreifender sprachlicher Kraft, daß dieser Versuch alles eher als entmutigend ist, und daß (nebenbei gesagt!) das Verhalten unsrer Theaterdirektoren, die bisher einem unsrer ersten Künstler die Gelegenheit versagten, aus der Bühnenerscheinung seines einzigen Dramas zu lernen, nicht eben von rühmlichem Mute zeugt.

Was Dehmel für die dramatische Form mitbringt, und was der Entwicklung unsrer Bühnenkunst so außerordentlich fruchtbar werden könnte, das ist die innerste Struktur seines Seelenlebens: es ist dies innere Gleichgewicht, die reife, schicksalgewachsene Männlichkeit, die im tiefsten Sinne germanische Allgerechtigkeit, mit der er ins Spiel der Welt blickt. Kämpfende Kräfte sieht und empfindet er überall, und Recht und Notwendigkeit jeder Kraft fühlt er; ein kampfvolles Sichemporringen gegensätzlicher Mächte ins Harmonische ist ihm das Wesen aller Entwicklung. Er kennt nicht gefühlvolle Parteinahme, sentimentales Bemitleiden in der Lebensschlacht: sein innerstes Gehör vernimmt die große Zweistimmigkeit des Seins; das Wesen des Dramas, der wahre Dialog steht ihm offen. Von diesem eigentlich Dramatischen, dieser objektivierenden Gefühlsdialektik ist Dehmels Werk (vor allem seine ‚Zwei Menschen') ganz durchsetzt: es ist dem Kern des Dramas viel näher als etwa Hauptmanns szenische Mitleidslyrik. Ob diese große Kraft sich je erfolgreich der Bühne bemächtigen wird? Eins ist zu fürchten, eins wäre zu überwinden. Was Dehmels Kunst bisher in der Lyrik festhielt, was selbst seiner großen, in ihrer geistigen Fügung gleichwohl unantastbaren ‚Zwei-Menschen'-Schöpfung zu echt-epischer Illusionskraft mangelt, das ist die bisherige Schwäche seiner reinstofflichen Phantasie. Es sind doch nur (in echter Lyriker-Art) die unmittelbar selbst erlebten und erschauten Schicksale, mit denen er arbeitet: in der Uebertragung seiner Gefühlswelt auf ein andres, resonanzstärkeres Instrument, einen Mythos, war er bisher nie glücklich. Die ‚Fabel' ist schwach, durchsichtig abstrakt, wirkungsarm in den meisten seiner balladesken Dichtungen, im ‚Mitmensch', in den Novellen und

selbst in den (doch eben nicht in epischer Vollplastik über das rein Lyrische herausgehobenen) ‚Zwei Menschen'. Diese Gabe der Stofffindung müßte Dehmel zuteil werden, wenn er uns ein großes Drama voll ganz lebendiger Sinnbildlichkeit schenken soll — seinen Mythos müßte er finden.

Einen Mythos hat er gefunden in dem Werk, das dieser Zeit zu Mannheim in Szene ging und das kein Drama ist, aber ein glücklicher, Hoffnung weckender Bühnenversuch genannt werden darf. Das Traumspiel ‚Fitzebutze' zieht seine beste Lebenskraft daraus, daß Dehmel hier etwas wie einen Kindermythos geschaffen hat, eine phantastisch groteske Gestalt, die Aussicht hat, in der Seele des Kindes neben Knecht Ruprecht und Däumling Heimatrecht zu gewinnen. Der Hampelmann Fitzebutze ist aus Dehmels bekanntem Kindergedicht in den Traum der kleinen Detta hinübergewandert; da wird er durch den Traumgeist Freund Husch ‚erlöst', wird wieder der riesengroße Götze Vitzliputzli, der gewaltsam und wild herrschen will, wie einst in Mexiko, der dem Traumgott die Zauberblume entreißt, die Kinder mit sich zwingt auf seinen feurigen Vulkan — und der doch schließlich von dem Geist, der ihn erschuf, in sein Nichts zurückgeworfen wird. Ein Popanz, ein geprellter Teufel, ein armer kleiner Hampelmann, der, Dettas Traum beendend, mit einem Krach vom Regal plumpst —!

Dieser frohe Sieg der Phantasie über die selbstgeschaffene Schreckgestalt, die übermächtig zu werden drohte, ist der Mittelpunkt eines bunten Spiels, in dessen fünf Bilder sich in prachtvoll kindlicher, sprunghaft unlogischer Weise alles Mögliche einmischt, was am Weihnachtsabend vor Schlafengehen das Kinderherz beschäftigen konnte. Alles bringt der Traum ins Spiel: Seifenblasen, Bleisoldaten, Tintenfässer, Schneemänner und schließlich gar den Weihnachtsmann in eigener Person. Auch die Form des Spiels scheint mir dem Geist des Kindes besonders glücklich angepaßt: Das Spiel ist auf Musik gestellt; aber statt der gesungenen oder gesprochenen Dialoge (die in jedem Fall lediglich als Unnatur auf die Kinder wirken würden) zieht sich eine zwanglos des Wortes entbehrende Pantomime zwischen den Höhepunkten hin, die in begründetster Weise jedesmal in Lieder ausmünden, echte, rechte Kinderlieder, meist dem bekannten Dehmelschen ‚Fitzebutze'-Buch entlehnt. So ist ein merkwürdiges und, wie mir scheint, sehr glückliches Novum in der Art des musikalischen Bühnenspiels geschaffen.

Die Inszenierung am mannheimer Nationaltheater verriet viel Sorgfalt und Liebe, im allgemeinen auch einen guten Geschmack. Nur schade, daß Zeit und Geld es nicht gestatten wollten, das Ganze auf jenen steifgrotesken Kinderstil zu bringen, der hier und da (etwa in dem grob durchgezeichneten Gesicht des Mondes) mit Glück versucht war. Man hatte ersichtlich zum großen Teil mit altem Material arbeiten müssen, und so blieb vieles im Kostümlichen und Dekorativen im Rahmen konventioneller Theaternatürlichkeit, wo es die phantastisch frohe Unnatur einer Kinderzeichnung hätte haben müssen, um der originellen Tonart des Stücks gerecht zu werden. Aehnlich ging es in der Darstellung, wo neben dem trefflich stilisierten Hampelmann

des Herrn Godeck und der ungewöhnlich echten kindlichen Detta der Frau Beling-Schäfer ein völlig banaler Tenor als Freund Husch mimte. Die vortreffliche Wirkung, die trotzdem von der ganzen Aufführung ausging, scheint mir zu beweisen, wie wohl es getan wäre, wenn ein berliner Bühnenleiter von Gütern und Gaben (Herr Gregor etwa) eine ganz durchstilisierte Inszenierung dieses Traumspiels unternehmen und uns dadurch vom Jammer unsrer süßlich-sentimentalen ‚Weihnachtsmärchen' erlösen wollte. Unsern Kindern wäre geholfen, und vielleicht gingen auch die Erwachsenen gern, um zu sehen, wie sich die Seele ihres Dichters Dehmel in diesem Kindertraum vom besiegten Greuelgötzen spiegelt.

An eine angehende Tänzerin/ von Robert Walser

Lerne nur tanzen, ja, tu das, übe dich, sporne und spanne die Körperkräfte zur Grazie an, springe, turne, tanze, erhebe dich über die trübselige große Gruppe von Mädchen, die den Leib und die Seele so rasch dem Manne verkaufen, lege eine offene Wohllust in die freie Uebung, eine Freude in die Anstrengung, übe dich im Schönsein, bewege und lege deine Arme an die Luft, biege den Hals hin und her, schmiege die Glieder an den hohen Gedanken der Turnkunst, lehne dich an die unschuldige Malerei an und schaffe und verwandle die kleinen, geheimen Lüste, die dich zur Sklavin machen wollen, in Lust, gewöhne dich an die Idee der Unstillbarkeit deines Durstes, zwinge dich, durstig nach Erfindungen zu sein, erfinde, webe und lebe und strebe, denn es gibt nur ein einziges gerechtfertigtes Streben in der Welt, das unaufhörliche, und nur ein einziges Schaffen, das lust- und peinerfüllte, und nur einen einzigen Willen, den unzerstörbaren. Fülle dich an, von oben bis unten, von dem guten zündenden Willen, Schönes zu leisten, zügle dich, wenn du hastest, peitsche dich, wenn du plötzlich, von verräterischen Begierden verführt, meinst, dir Ruhe gönnen zu dürfen, verachte das Glied und beschimpfe es, wenn es dir in treulosen Ermüdungen erschlaffen will, fordere von der letzten deiner Kräfte Hingebung und Anstrengung, wüte, zürne, knirsche mit deinen Zähnen, aber mach, daß du immer, Schritt für Schritt, dem Wunder der Vollendung näher kommst. Immer höher hinauf, die schmerzenden Schwierigkeiten überwindend, mußt du dich schwingen, bis wo die Spitze der Kunst mit dem Schnee der Zartheit eisig und schimmernd bedeckt ist. Bist du oben, so kannst du dich, spielend mit der erworbenen Macht, oftmals in die breitere und wärmere Gelassenheit beseligend niederneigen, aber im Bewußtsein, daß der Gedanke oben bleibt, und daß es dir nur einer Regung bedarf, dich ungeheuerlich und unnahbar für jede Bewunderung zu machen. Die dich anschauen, müssen erblassen vor Seelenerregtheit. Die dich dann so empfinden, müssen sterben.

Der jüngste Massenet/ von Fritz Voß

Der jüngste Massenet ist natürlich ein Paradoxon; ich weiß es. Er war es und ist es jetzt erst recht. Wann war der Mann jung? Als Künstler, als Idealist eigentlich nie. Nie hat er aus dem Herzen heraus geschaffen; immer hat ihm die Routine die Feder geführt. Sein Freund Bizet, der große Idealist, konnte ihn mit seinem Idealismus nicht infizieren. Hatte der Komponist des ‚Carmen' nicht ein abschreckendes Beispiel dafür gegeben, was man erreicht, wenn man die Oper, das Zugeständnis an die Masse, idealisieren will? Nein, Massenet ist innerlich ein armer Teufel.

Ich weiß nicht, ob die Intendantur, deren kritisches Vermögen auch von keinerlei Idealismus infiziert ist, an dem Unwert dieses Werkes zweifelte. Ich halte sie bereits für kritisch so entwickelt, daß sie den Kassenmißerfolg voraussehen mußte. Dann wäre dieser Durchfall immerhin ein seltenes Beispiel von Mut, von Schadenfreude — über sich selbst.

Für uns metaphysische Deutsche, die auch in der Oper zwischen den Zeilen lesen wollen, ist das Ergebnis gleich Null. Wir ziehen die Experimente, deren Mißklänge das Ohr überspringen und den geraden Weg zum Gehirn nehmen, solch fertigen Leistungen vor. Die geschlossene Form macht uns stutzig; wir wittern die Phrase und weisen den Mann, der sie verübt, zurück in die Grenzen nationaler Beschränktheit. Wie schwer sich doch das Nationale in einer Zeit, die ‚im Zeichen des Verkehrs steht', europäisiert! Von den Romanen hat nur ein einziger, Verdi, sich nicht selbst überlebt. Er hat, wie der junge Bizet, das Nationale zu einem internationalen Wert umgemünzt.

So kann man Massenet nur den Rat geben, im Lande zu bleiben und sich unredlich zu nähren. Unredlich deshalb, weil er sich seiner Impotenz bewußt ist und sie doch noch zum Schaffen anspannt. Als alter, in der Routine erstarrter Mann treibt er eine neue Art Heuchelei: die Heuchelei der Innerlichkeit. Seine neusten Textbücher bringen ihn in bedenkliche Situationen. Da fehlen die Knalleffekte, und der Lyriker kommt mehr, als er vertragen kann, zu Wort. Und man hat das Gefühl, daß der alte Mann manche schlimme Stunde durchgemacht haben muß, um diese Innerlichkeitsheuchelei mit einigem Anstand zu üben.

Diesmal ist es gar keine rechte Liebe, sondern ein zweifaches Surrogat dafür, das er zu paraphrasieren hat. Jules Claretie hat ihm den schlechten Dienst erwiesen. Er hat die Handlung auf der Straße gelassen, wo die Revolution herrscht, die sich endlich auch auf die Bühne ergießt.

Aber trotz alledem: Auch als Deutsche, als unheilbare Metaphysiker können wir aus Massenets ‚Thérèse' — so heißt sein zweiaktiges Opernprodukt — etwas Positives herauslesen. Lassen wir uns von seiner Heuchelei nicht infizieren. Bekennen wir, daß diesmal mindestens ein geschlossenes Stück, das Menuet d'amour, vor dem Tribunal des Ohres und des

Geistes Gnade gefunden hat. Nur gegen die Bezeichnung ‚mélancolique' müssen wir protestieren. Massenet ist nicht melancholisch und macht uns nicht dazu. Auch hier sind wir rein sinnlich befriedigt. Der Komponist ist stolz auf diesen lyrischen Erguß, und er unterstreicht ihn mit eitler, völlig unlyrischer Selbstgefälligkeit. Mit Behaglichkeit geht er aus dem C-moll des Vordersatzes in das As-dur des Nachsatzes über und findet ohne einen schwachen Augenblick den Weg zum ersten Rhythmus zurück.

Seine Gewürze sind etwas schwach, das ist wahr. Die orientalischen Spielereien, die den Franzosen so schnell einfallen, führen ihn auch auf den Pfad der Unredlichkeit: seine Gavotte mit den Noten g, d, c, es, d ist bereits von seinem abgeschiedenen Freund Bizet vorgeahnt. Aber Massenet verfügt auch über ganz eigene Pikanterien: ich notiere als Beispiel den Sechsvierteltakt in scheußlichen Quartenfolgen, die den Erguß Andrés und Thereses begleiten.

In einem Punkt ist Massenet kein Heuchler: seine Instrumentation, mild und wohlklingend, macht der französischen Klarheit alle Ehre. Und wenn er homophon wird, um die Melodie in ihrer ganzen Blässe dem Ohr des Laien angenehm zu machen, könnte man beinahe an unverbesserliche Naivität glauben.

Das kalte Machwerk wurde vom Opernhaus mit viel Liebe behandelt. Fräulein Ober freilich, die als Therese in den Vordergrund trat, ist noch nicht im Besitz der von Massenet durchaus geforderten Routine; zufällig aber traf das Anfängerhafte in ihr, vielleicht auch ein angeborener Mangel an Wärme die kühle Temperatur der Liebesszenen. Wenn sie einige Lücken in der Stimme auszufüllen gelernt hat, wird möglicherweise ihre Künstlerschaft gegen das Massenet-Singen ein Veto einlegen. Ich brauche nicht zu sagen, daß dies durchaus für sie sprechen würde. Herr Philipp quälte sich mit Anstand in die hohe Tenorlage hinauf; man kann seine wie des Zuhörers Arbeit nicht hoch genug veranschlagen. Und Herr Berger hat in der Stimme die wohlklingende Steifheit, die ihn zum grand seigneur macht, allerdings nur in der Ruhe. Hier, als Schloßherr in Vertretung —. Aber nein, es wurde ja längst zuviel getan; selbst in der Inszenierung, die den Park und das Interieur für ein seelenvolleres Spiel hergerichtet hatte, als es uns Massenet & Cie. zu bieten vermochten.

Wenn durch die Gunst der Menge oder der Großen ein mittelmäßiges Talent zu Glück und Ehren gelangt, so entsteht eine wunderbare Bewegung unter seinesgleichen. Alles, was sich ihm ähnlich fühlt, wird durch die Hoffnung belebt, daß nun gleichfalls die Reihe an andre ehrliche Leute, die doch eben auch nicht für ganz verdienstlos zu halten, endlich kommen müsse und solle. Doch auch hier wie überall behauptet das Glück sein Majestätsrecht und nimmt sich der Mittelmäßigen so wenig als der Trefflichen an, als wenn es ihm nun gerade einmal beliebt. Goethe

Kasperletheater

Berühmter Auftritt/ von Kutsch

Gräfliches Zimmer. Der alte Moor iſt gegangen.

Franz (allein): Du mein Gott, wie plump ich geweſen bin. Ich geniere mich ordentlich. Ich habe ihm die Schurkerei wie ein übelduftendes Freſſen aufgetiſcht, und er hat es bereitwillig eingenommen. Seis. Wie müde ich mich fühle; mich ſo ſchmutzig benommen zu haben. Ich hatte kaum recht die Abſicht, zu töten, da gelangs mir ſchon. Ich habe, glaube ich, nur eine vorläufige Probe anſtellen wollen, und da iſt das widerwärtige Meiſterwerk ſchon fertig. Meinetwegen. Alter Schafskopf. Was ſind das für liebloſe Töne? (Er beſieht ſich im Spiegel) Wie hübſch ich ausſehe. Eine vollkommen ruhige Miene. (Er lächelt) Und dieſes Lächeln. Wie unboshaft. Ich hätte nicht ſo rohe Mittel brauchen ins Werk zu ſetzen, Schrecken zu verbreiten. Aber das iſt es: das Unfeine überzeugt am raſcheſten. Ich bin um eine Erfahrung reicher. Wie faul ich bin. (Er ſtreckt ſich auf einem Ruhebett aus) Ich würde indiſchen Tabak rauchen, wenn ich gerade welchen hätte. Ich bin ein bischen angeödet von all dem Vorgefallenen. Ich habe zu ſchmierig gelogen, und es iſt mir zu brutal geglaubt worden. Das entkräftet. Mags. Was ſoll ich jetzt tun? Heda, Hermann! (Hermann tritt auf) Geh wieder. Es war ein Traum, dich zu rufen. Ich haſſe Träume. (Hermann ab) Ich will der Amalie einen erneuten Liebesantrag machen. Ich glaube, ich habe Luſt, beſchimpft zu werden. O, die Herrlichkeit der Beleidigung. Mich ſo zu verkennen, das grenzt an Irrſinn. Ich habe ein zu zart entwickeltes Empfindungsvermögen, und ich langweile mich ein wenig. Mich langweilt das Natürliche. Mich entſetzt der Gedanke, ich könnte Erfolg in der Welt haben. (Amalie tritt auf) Ich habe ſoeben gelogen, ich habe deinen Karl verdächtigt. Ich bitte dich, eile, ſonſt geſchieht ein Unglück. Der alte Moor iſt daran, ihn zu verdammen. Aber ich lüge. Dieſes offene Bekenntnis iſt die Kaprize eines Nichtswürdigen. (Amalie geht verächtlich lächelnd ab) Sie glaubt es. Und ſo taucht langſam hervor, Ungeheuerlichkeiten. Breite dich aus, Schauder. Furchtbarkeiten, tretet heran, amüſiert mich. (Er ſpringt auf) Ich habe der geordneten Natur jetzt einen Fußtritt verſetzt. Sie wird nie wieder gefunden. Ich zitterte, aber vor Weh. Wenn es nicht möglich iſt, zart zu ſein, ſo iſt es erlaubt, zum Tier zu werden. (Er gähnt) Ich glaube unerſchütterlich feſt an den Segen des Furchtbaren. Ich will die Güte zur Welt hinauspeitſchen. (Er ſieht ein Band am Boden) Ich will ſie zur Hure machen, dafür, daß ich ihr nicht habe begreiflich machen können, daß ich edlen und großen Herzens bin. Los. Vorwärts. Hermann! (Hermann erſcheint) Mach mich betrunken. Ich muß ſchlemmen. Ich muß die Höllenkräfte, die in mir donnern, künſtlich erſticken. Ich bilde mir ſonſt ein, ich ſei Gott und vernichte das Weltall. (Geht ab)

Rundschau

Tragaldabas

Eugen d'Alberts neuste Oper, seine neunte, ist am hamburger Stadttheater zum allerersten Mal gegeben worden. Diesmal hat dem Komponisten wieder Rudolf Lothar ein Textbuch ‚geliefert', ein Büchelchen von 98 Seiten, das eine Zusammendrängung dessen ist, was Lothar vor Jahren schon als Bereicherung der ‚Deutschen Dichtung' (von Franzos) darbot, als er glaubte, den ‚Tragaldabas' zurückgewinnen zu können. August Vacquerie, Mitbegründer und Leitartikler des spätern Rappel in Paris, nebenbei wiederholt erfolgloser Bühnenschriftsteller, hatte als Dreißiger zum stürmischen Jahre 1848 den ‚Tragaldabas' fertig. Die bald durchgesetzte Aufführung am Theater der Porte St. Martin brachte einen riesigen Theaterlärm. Heute sind die nach politischen und sozialen Hintergründen zielenden Spitzen des Lustspiels stumpf, besonders die absonderliche, unerwartete, heute direkt albern anmutende Schlußwendung: der ewig gehänselte, jammervolle Held der Affäre wird, nachdem er für die menschliche Gemeinschaft nun einmal für untauglich erachtet worden, Marktschreiern ausgeliefert, damit er in deren Zirkus als kostümierter Affe agiere. Dieser platten Groteske gegenüber erscheint selbst das Lustspielmotiv dünn und als Nebensache: der prinzliche Liebhaber, der Donna Laura liebt, sucht, um die Geliebte nicht ehelichen zu müssen, deren Gatten in einer Reihe von Fällen am Leben zu erhalten. Jene aber, nicht die Frau des Tragaldabas, sondern seine Base, erfand diese Vorspiegelung, weil der Verehrer um so fester sich verkettet, je ernstlicher verheiratet die Dame auftritt. Dafür wird eine Exposition notwendig, die zwei Akte erfordert, weil die Tiraden dreier Prahlhänse — Titelheld mitgerechnet — endlos sind, die Situationskomik durch Wiederholungen, das Interesse an der Fabel durch Rückfälle in Liebes-‚Duette' lahmgelegt wird.

Die Musik, die d'Albert für das fragwürdige Buch und die vergröbernden Plattheiten des Textbesorgers und -bearbeiters hervorzubringen vermochte, ist von ständig schwankender Qualität, stillos, gelegentlich Produkt des Fleißes und Schweißes, dann wahllos und wenig nobel, wie am Wege aufgelesene Substanz, ohne Erfindung, überhaupt ohne die Merkmale eines Eigengewächses. Sie ist das Produkt der Mühen, der Laune, der Erfindungsarmut einer durchaus sekundären Begabung. Und dabei gut instrumentiert, in einer Anzahl lustiger Instrumental-Scherze und bei persiflierender Thematik wenigstens anfangs ganz amüsant. Ein geringes Entgelt freilich bei der Dürftigkeit des Substanziellen. Der Anfang ward denn auch nur mit kühler Achtung angehört, weil aber die Autoren ohne zwingenden Anlaß sich frühzeitig in den Gesichtskreis zu rücken verstanden, kam ein von eifriger, wenn auch kleiner Freundeszahl bewirkter, aufgebauschter Erfolg von schwankender Höhenlinie zustande. Wobei für alle ernsten Beurteiler — auch bei gebührender Würdigung einer fleißig vorbereiteten Wiedergabe — die Ueberzeugung sich festigte, daß nur d'Alberts Anwesenheit allein die entscheidenden

Akte vor der Ablehnung oder gar vor der Katastrophe bewahrt hat.

Wilhelm Zinne

Der große Tag

Ich könnte ein Stück lieb haben, das geradezu kläglich ist, falls nur irgendwo eine Szene, ja eine Zeile darin von geheimen Köstlichkeiten dichterischen Erlebens zu sprechen verstünde. Mit wahrem Entsetzen und mit banger Qual erfüllen mich dagegen jene saubern, trockenen, gerechten Arbeiten anständiger ‚Dichter', die nur gewöhnlicher Schauspielerfähigkeiten harren, um in alltäglichen Gemütern banale Wirkungen hervorzubringen.

In diese Kategorie gehört Heinrich Lilienfeins Schauspiel ‚Der große Tag'. Fünf Akte um ein plattes, hohles Nichts — um die Frage, ob der Geheimrat Tornow Minister wird, oder ob er eine Jugendsünde durch die Ehe bürgerlich zu rechtfertigen sich entschließen kann. Ach, lieber Herr Lilienfein, das ist mir so furchtbar, so unendlich gleichgültig. Und dann: ist denn wirklich eine Torheit des Bluts, über die zweiundzwanzig Jahre hinweggegangen sind, noch stark genug, um die Schicksale eines Landes zu beeinflussen? Wohl nur auf dem Theater! Ueberhaupt: diese Wichtigkeit, die in solchen Stücken einem derartig verjährten Ehebruch beigemessen wird! In Wirklichkeit ist so etwas nach zweiundzwanzig Jahren überhaupt nicht mehr wahr. Ein politischer Gegner, der es zu seinen Zwecken benutzen wollte, würde sich einfach lächerlich machen.

Das Stück erinnerte mich lebhaft an gewisse Intrigenspiele Scribe-Laubescher Faktur, wie etwa an den ‚Statthalter von Bengalen' und ähnliches. Irgend jemand soll Minister werden oder sonstwas großes. Ein böser Mensch legt seine Kontremine. Liebespaare sind in ihren Hoffnungen bedroht. Und so weiter. Nur daß man jene alten Stücke wegen ihrer kugelfesten Technik heute noch mit einigem Vergnügen lesen kann. Und sie wollten ja nichts weiter sein als spannende, unterhaltende Theaterstücke. Hier aber gibt sich das völlig Flache den Schein des Tiefen. Rubeks und Irenens Geister werden herbeibemüht. Auch das Register der Sentimentalität wird tüchtig angezogen: gleich zwei treffliche Söhne mit angebeteten Müttern setzt der kluge Autor dem braven Zuschauer vor. Ich kenne weder ‚Maria Friedhammer' noch den ‚Herrgottswarter'; aus dem ‚Großen Tage' schließe ich aber: Lilienfein ist kein Dichter, doch er versteht das Handwerk und wird noch viele formgerechte Dramen schreiben.

War ein Hauch von Dichtertum in dem Stücke, so hatte ihn die Darstellung im dresdner Hoftheater glücklich hinweggebannt. Die übliche Stilmischung, das übliche Nebeneinanderspielen! Hätte Ludwig Stahl, der den Tornow mit ruhiger Vornehmheit gab, die Regie geführt, so wäre die Sache vielleicht etwas besser geworden. Aber kein Regisseur vermöchte es hier zu hindern, daß zwei beliebte Tragödinnen Lilienfeinsche Prosa sprechen, als mimten sie seinen Landsmann Friedrich Schiller. Auch sah man wieder die höchst kuriosen Hofmarschälle und Exzellenzen, die noch keinem Menschen außerhalb des Theaters begegnet sind. Vorteilhaft hob sich Willy Froboese ab, der sich demnächst ans berliner Lessingtheater rettet. Und die Dresdner fanden alles ganz reizend. Lachten über die unmöglichen Exzellenzen. Waren gerührt durch die deklamierenden Mütter . . . Eine jede Stadt hat das Theater, das sie verdient.

Bodo Wildberg

Auf Nissenskoog.

In den Jahren 1848 bis 1850 führten die deutschen Herzogtümer Schleswig und Holstein im Interesse ihrer nationalen Selbständigkeit drei Kriege gegen Dänemark. Anfänglich kamen ihnen die Preußen und Oesterreicher dabei zu Hilfe, und Dänemark erlitt eine Anzahl von Niederlagen. Aber immer wieder wurde die Ausnutzung der errungenen Erfolge durch Drohungen Englands, Rußlands und Frankreichs gelähmt. Im dritten Kriege (1850) waren die Schleswig-Holsteiner auf sich allein angewiesen. Sie wurden geschlagen, Holstein, mit Zustimmung Preußens (das durch Olmütz gedemütigt war), von österreichischen Truppen besetzt und später den Dänen überliefert. Und im Mai 1852 gab der Friede von London die Herzogtümer dänischer Bedrückung völlig preis. Wie es später ging, ist bekannt: 1863 setzte die ‚eiderdänische' Partei in Kopenhagen die formelle Einverleibung Schleswigs in Dänemark durch. Anderseits erklärte sich Prinz Friedrich von Augustenburg zum Herzog von Schleswig-Holstein. Es folgte das Jahr 1864 mit Düppel, Alsen und dem wiener Frieden, durch den der König von Dänemark allen Rechten auf Schleswig, Holstein und Lauenburg entsagte. Aber mit der Unabhängigkeit des meerumschlungenen Landes ward es nichts mehr. Preußen und Oesterreich, die Befreier, gerieten wegen der schleswig-holsteinischen Erbfolge in Streit; es ergab sich (1866) Königgrätz, der Friede von Prag, Annexion der Herzogtümer an Preußen und damit das Ende der augustenburgschen Hoffnungen. Ins südliche Schleswig des Frühjahrs 1851 führt das vieraktige Schauspiel von Rudolf Herzog: ‚Auf Nissenskoog', das am Königlichen Schauspielhause zur Darstellung gelangte, nachdem es seine Uraufführung am karlsruher Hoftheater erlebt hatte. Der Konflikt dieses Dramas ergibt sich aus dem politischen Gegensatz zwischen Kai Nissen, einem knorrigen Gutsbesitzer, dem die partikularistische Freiheit des Heimatlandes über alles geht, und seinem Sohne Jens, der in Hamburg gewesen ist und von einem größern Deutschland schwärmt. Schließlich müssen beide, Vater und Sohn, vor den Dänen fliehen, zu Schiff nach Hamburg. An dieser Wasserfahrt nimmt die junge Helge teil, des Jens Braut. Auf Nissenskoog bleibt, als Herrin, einzig die alte Großmutter zurück. Die ästhetische Bedeutung des Dramas ist, nach seiner karlsruher Premiere, von Herrn Richard Weißbach in diesen Blättern (am 31. Oktober) so lichtvoll gewürdigt worden, daß ich die Interessenten nur bitten kann, jene Darlegungen nachzulesen. Die Darstellung nahm sich des Werkes mit viel Sorgfalt und Liebe an. Den alten Nissen spielte Herr Kraußneck mit derber Ruhe, seinen Sohn Herr Staegemann vielleicht etwas zu butzenscheiben-lyrisch. Frau Butze, eine famose Großmutter, verfiel im Bestreben, recht norddeutsch zu sprechen, oft ins Sächsische. Vorzüglich waren Herr Vollmer als ein alter Professor und Herr Pohl als ein alter Haudegen. Die Damen Wachner, von Arnauld und Hoff, sowie die Herren Geisendörfer und Eichholz wurden ihren Aufgaben durchaus gerecht.

Ferdinand Hardekopf

Die Presse

1. Vollmoeller 2. Bahr 3. Herzog

Berliner Tageblatt

1. Wir sind nicht reich genug, um diesen Gefühlsaufschwung abzulehnen, blos weil er nicht weise genug eingedämmt ist. Deshalb wollen wir uns freuen, mitten in grauer Nüchtern-

heit Rausch und Farbenprunk auf der Bühne einziehen zu sehen.

2. Indem exakte Lebenszüge neben grelle Karikaturen gestellt werden, und witzige Bemerkungen den Mangel am eigentlich Schöpferischen verdecken müssen, entsteht ein Quodlibet aus der zeitgenössischen Kulissenwelt, dem man, bis auf den zweiten Akt, das Lob nicht versagen kann, daß es angenehm unterhält.

3. Ein Stück, das man kritisch nicht erwürgen mag, weil im Grunde viel naive Gesundheit darin steckt, und das man auch in einzelnen besseren Zügen nicht loben soll, weil dieser Art Dramatik die Tür nicht wieder geöffnet werden darf.

Nationalzeitung

1. Das blutrünstige Stück würde als Moritat, zur Drehorgel gesungen, jeder Dorfkirmes Ehre machen, auf der Bühne aber vermag ein wenig perverse Lyrik den gänzlichen Mangel an dramatischer Gestaltungskraft und Technik leider nicht zu ersetzen.

2. Ueber das Stück zu referieren, lehnen wir ab. Daß Direktor Brahm seine Bühne dem ehemaligen Angestellten eines Konkurrenten zur Verfügung stellt, damit jener an diesem sein Mütchen kühlen kann, ist seine Sache. Bedauern muß man nur die Schauspieler des Lessingtheaters, daß sie kontraktlich gezwungen waren, hierbei mitzuwirken.

3. Man wartet drei und einen halben Akt, daß es losgehen soll; und als es endlich losgeht, ist man froh, daß es gleich aus ist.

Lokalanzeiger

1. Die Kraßheit soll uns nicht an der Anerkennung hindern, daß in Vollmoeller ein moderner Dichter lebt, welcher der intimen Wirkungen der Bühne mächtig ist, und der eine poetische Sprache spricht.

2. Eine Fülle witziger Bemerkungen, einige gute Einfälle und ein paar derb-komische Karikaturen können unmöglich über die inhaltliche Leere der skrupellosen Posse hinwegtäuschen.

3. Die Vorzüge des Stückes liegen nicht in der romanhaften und nur in wenigen Szenen dramatisch bewegten Handlung, sondern in der frischen, kernigen, freilich auch sehr ins Breite gehenden Ausgestaltung der Charaktere und in dem herzenswarmen Humor.

Börsenzeitung

1. In diesem Drama ist von geschickter Mache nichts zu sehen, und dennoch ist alles gemacht. Die Theatralik ist angeschminkte Brutalität, und das Ganze ist in eine Syruptunke getaucht.

2. Ein dürftiges und künstlerisch unmögliches Stück. Ein neuer Beweis, daß man auf dem Theater mit Witzelei und Augenzwinkern nicht auskommen kann, daß etwas dazu gehört, was in diesen Tagen keiner mehr hat, kein einziger: die Kraft der Gebärde und den Ton, der durch Herz und Nieren geht.

3. Eine Reihe sehr gut angeschauter Romantypen bilden den Mittelpunkt des Stücks, das eine sympathische Familiengeschichte spannend dramatisiert.

Deutsche Tageszeitung

1. Vollmoeller ahnt nicht entfernt, welche strengen Anforderungen die Szene an den stellt, der sie meistern will, und macht sich die Arbeit noch leichter, als der normale Dilettant. Und ist doch ein Dichter.

2. Bedauerlich ist es, daß der Autor sich an eine Aufgabe gemacht hat, für die seine Kräfte ganz und gar nicht ausreichen. Nur auf ein wenig possenhaften Radau vermochte er es zu bringen.

3. Herzog geht echten Konflikten förmlich aus dem Wege. ‚Auf

Nissenskoog' ist, wie selten eines, das Schauspiel der verpaßten Gelegenheiten.

Vossische Zeitung

1. Sucht man nach Originalität, nach Vollmoellers Eigenart, so findet man etwas davon, aber nicht allzuviel, in des Dichters lyrischem Drang. Er bringt Wortarien, wo die Oper selbst die feste Form durchbricht. Ich glaube nicht, daß die natürliche Entwicklung des Dramas auf diesem Wege liegt.

2. Zu einem kecken, rücksichtslosen Griff in ein sensationelles Theaterwesen, das sich von gewissen Persönlichkeiten nicht trennen ließe, fehlte dem Autor wahrscheinlich die Courage, und zu einer Satire von oben herab fehlte ganz gewiß das Talent, das bei Babr in hundert Feuilletonzeilen recht verführerisch funkeln und knistern kann, um in drei langen Akten unfruchtbar zu erstarren.

3. Es war kein dramatisch bewegter Abend; aber es gab entschieden liebenswürdige szenische Wirkungen.

Morgenpost

1. Vollmoeller, der sicherlich eine Kunstintelligenz ist, ist nur ohne die Fähigkeit, die beschworenen Schatten zu beseelen.

2. Das, was von Handlung, Fabel, Vorgang des Stückes bleibt, ist nur ein dünnes, schwächliches Gerüst, nicht mit viel Geist im Plan gezimmert, nur zum Anheften gespitzter Aphorismen da, eigentlich ein Sekundäres.

3. Verfehlt ist die Arbeit trotz aller Mühe, trotz der guten Absicht und trotz des großen Schwunges, der hin und wieder hervorbricht.

Die Post

1. Ein Pulvermagazin für mindestens zehn Tragödien ist der bluttriefende erste Akt. Und was dann? Nichts! Im dramatischen Sinne wenigstens. Ein von prachtvollen Lyrismen umflossener Totentanz.

2. Ein sehr interessantes Stück aus dem Bretterleben, das in geistreich spielender Form dem modernen Theater böse und nicht unverdiente Wahrheiten sagt.

3. Zu einem großen Antithesenbau gab der Stoff keine Veranlassung. Im Grunde wollen alle Personen des Stückes dasselbe — ein Vaterland. Politische Verirrungen einer Epoche, die hinter uns liegt wie ein böser Traum.

Börsencourier

1. Eine menschliche Teilnahme an den Vorgängen kann nirgends aufkommen: die Wirkung ist eine rein musikalische.

2. Im ganzen ein sehr lustiger Abend. Die mit frischem Humor gestalteten Typen, die witzigen Bemerkungen sind Grundlage des Erfolges.

3. Die einzige ernstere Konfliktsszene spielt hinter der Szene und wird uns nur erzählt. Es kommt überhaupt zu keinem Konflikt, zu keiner einheitlichen geschlossenen Handlung, und erzählt wird gar zu viel.

Tägliche Rundschau

1. Ein Talent, mehr noch: ein Dichter; aber vorläufig auf dem falschen Wege.

2. Die etwas dürftige Fabel wird gar zu breit ausgesponnen, und das Stück würde zeitweise stark ermüden, wenn nicht ein paar gut erfundene Episodengestalten noch immer rechtzeitig Salz und Pfeffer in die lange Brühe schütteten.

3. Das ist gar kein Drama, das ist ein Roman seichtester Gattung, mechanisch in Dialogform umgegossen.

Deutsche Uraufführungen

3. 11. Wilhelm Wolters: Der Lebemann, Lustspiel. Dresden, Schauspielhaus.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lesson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
26. Dezember 1907
III. Jahrgang Nummer 52

Donatello/ von Emanuel von Bodman

Tragödie in fünf Aufzügen

Der Inhalt dieser Tragödie (die nächstens im Verlag von Julius Bard, Berlin, erscheinen wird) geht aus den Schlußszenen, die hier folgen, unzweideutig hervor.

Fünfter Aufzug

Das Schlafzimmer Donatellos, zum Brautgemach ausgeschmückt. In der Mitte des Hintergrundes führen einige Stufen in den Wohnraum, der durch eine größere Tür vom vordern untern Zimmer abgeschlossen ist. Links vorn im Brautgemach: das Brautlager. Es ist, wie auch die Türen, mit roten und weißen Rosen und Orangenblüten bekränzt. Ziemlich weit nach vorn, mehr ins Zimmer gerückt, eine Polsterbank. In der Ecke links hinten steht ein Tisch mit Kerzen, die anfangs noch nicht brennen. Die rechte hintere Ecke ist schräg und bildet ein großes Fenster. Wenn man es öffnet, erblickt man deutlich ein Stück des Cypressenganges. In der rechten Wand ist eine starke Tür (die in den Hof führt). Dämmerung.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Fünfter Auftritt

Donatello: Wie still ist es geworden! Horch: die Amsel!
Einst sang sie auch. Nun ist es anders kommen,
als ich es dachte . . . Jene Sehnsucht aber,
die jahrelang in meinem Innern bebte
nach einer Nacht voll Rosen und voll Kerzen,
hat sich erfüllt, hat sich nun doch erfüllt.
(Er umschlingt Maria)
Nun will ich ganz dir leben, liebe Braut,
und wenn ich wieder an die Arbeit trete
und stundenlang allein bin, wird der Abend
uns froh vereinen.
Maria: Mein Geliebter du!
Ich möchte jetzt dein Herz mit Liebe füllen,

daß es vor lauter Wonne überquillt.
Kann ichs?

Donatello: Bleib so an meiner Brust! Versinkend
will ich den Pulsschlag deines Herzens fühlen. (Schweigen)

Maria (bang): Mußt du jetzt nicht mehr an die andre denken?

Donatello: In manchen Augenblicken steht sie vor mir,
zumal ich gestern selber bei ihr war.
Nicht ohne Lockung steht sie da, doch bald
regt sich mein Zorn, wenn ich an alles denke . . .
Einst, wenn ich an sie dachte und voll Inbrunst
an der Madonna schuf, hob sich mein Herz
empor — ich glaubte, an ihr selbst zu schaffen.
Und dann — nach jenem Fest — kaum konnt ich mehr
ihr Relief in meinen Händen halten.
So hat sie mir ihr eignes Bild zerstört. —
Komm, lassen wir das heute ruhn, Maria!

Maria: Wieviel hast du gelitten!

Donatello: Ja, Geliebte.
Ich möchte nicht zum zweiten Male schauen,
was in der Zeit in meinem Schicksal stritt.
Bald zogs mich noch zu ihr und bald zu dir
und zwei — —? (Er macht eine zweifelnde Bewegung)

Maria: Sag, hätten wir nicht warten sollen,
bis deine Wunde ganz und gar verheilt ist?

Donatello: Nein, nein, Maria. Nur ein rascher Sprung
in deinen Nachen hat mich retten können.
Zu lange wohnte sie in meiner Seele,
als daß ich langsam sie verbannen könnte.
Laß mich in dir die süße Ruhe finden!

Maria: Bist du auch sicher, daß du sie vergißt?

Donatello: Gewiß, ihr Bild lebt nicht mehr rein in mir.
Und sie wird mich wohl auch einmal vergessen.

Maria: Wenn sies nicht kann, was dann?

Donatello: Dann leidet sie.
Sie hat den Grund dazu sich selbst gegeben.
(Nicht ohne bittern Spott)
Nun läßt sie wohl die Schmerzen, die sie trägt,
in eine Dichtung strömen, galt ihr doch
die Dichtung immer mehr als ihre Liebe,
wenn sies auch gestern nicht gestehen wollte. (Er wird nachdenklich)

Maria: Warum senkst du die Stirn? Was ist dir?

Donatello: Nichts.

Maria: Du machst mir bang. Mir ist schon ohnehin
den ganzen Abend schwer zu Mut.

Donatello (beſchwichtigend): Maria!
Maria: Ich kann dir keinen üppigen Frühling geben,
wie ſie vielleicht.
Donatello: Doch einen lieblichen!
Maria: Ja, einen Frühling, wie er in Carrara
auf unſern alten Hecken blüht.
Donatello (zieht ſie mit ſich. Sie ſetzen ſich auf den Rand des Brautlagers):
Geliebte!
Wie darf ich mehr verlangen, bin ich doch
ſo froh, daß die Geſtalten in der Werkſtatt
in Schlummer ſanken, mich in Ruhe laſſen.
Maria: Komm, laß ſie ſchlafen!
Donatello (ſieht ſie feſt an): Aber nicht für immer!
Für heut und lange Zeit! — Im Quell der Wonne
will ich mich frei von allen Qualen baden,
die mich bedrücken. (Er küßt ſie)
Maria (küßt ihn, mit glücklichem Lächeln): Einſt lag ich im Schatten
von einem Oelbaum, Sonnenlichter glänzten.
Da träumte ich mit offnem Blick vom Leben.
O Donatello, deine Küſſe geben
mir jenen erſten Traum verklärt zurück.
Donatello (drückt ſie an ſich):
Und ich hab nie gefragt, wie du dirs dachteſt!
Maria: Schön, ſchön dacht ichs. Jetzt wird es endlich ſchön.
Wie gerne möchte ich an deiner Bruſt
in dieſer ſüßen Nacht des Lebens ſterben,
vergehn in dir wie eine Welle.
Donatello (erſchüttert): Ja,
vergehn, vergehn, um eine trunkne Welle!
Maria: Mit meinen Armen preß ich dich an mich.
Nun biſt du mein in alle Ewigkeit!
Sag mir: biſt dus? Ich laß dich ihr nicht mehr.
Donatello: Leg mir die Hand ans Herz! So iſt mir wohler!
(Er zieht ihre Hand an ſein Herz)
Maria, weißt du, was du mir nun ſein mußt?
Du, die ich hier in meinen Händen halte?
Die Eine!
Maria (bitter): Haſt ſie anders wohl im Sinn?
Donatello: Du haſt von ihr.
Maria: Die andre aber auch.
Donatello: Sie ſchiens — bis ſie mein Heiligſtes entweihte.
Da wars vorbei.
Maria: O könnte ich ſie ſein!
Donatello: Wir wollen unſern Frühling jetzt genießen,

nun perlt auch mir einmal sein goldner Wein.
Komm, deine Haare müssen offen fließen!
(Er löst ihren Knoten)
Wie mußt du lieblich ohne Hüllen sein!
(Er nimmt ihr Spitzentuch, das sie um ihre Schultern hatte, fort)

Maria (birgt ihren Kopf an seine Brust): Geliebter!

Donatello (küßt sie, dann horcht er plötzlich auf: draußen ertönt ein leises, klagendes Murmeln von Stimmen):
Horch, was für ein dunkles Murmeln
die süße Stille unsrer Brautnacht stört!

Maria: Komm, laß es ziehn!

Donatello: Horch, es schwillt lauter an!

Maria (nun selbst aufhorchend):
Ja, ja. Sieh, was es ist! Mir wird so schwer.

Donatello (wieder ruhig): Es wird ein Toter sein, den sie geleiten.
Manch einen sah schon der Cypressengang.
(Er öffnet das Fenster. Man erblickt im Cypressengang einen Totenzug mit Fackeln. Maria ist auch aufgestanden und steht in der Mitte des Zimmers(
So ist es auch. Du bist ein banges Kind.

Maria: Daß auch ein solcher Zug an unsrer Hochzeit
uns schrecken muß!

Donatello: Wie hell die Fackeln brennen!

Maria: Der Sarg ist weiß: ein Jüngling oder eine Jungfrau
wird da hinausgetragen in die Nacht. (Schaudernd)
Mach wieder zu!
(Sie setzt sich auf den Rand des Brautlagers)

Donatello (schließt das Fenster und will wieder zu ihr treten. Plötzlich bleibt er stehn und sieht sie einen Augenblick lang fremd an. Tonlos):
Maria!

Maria: Was ist dir?
Du bist so bleich. Komm, komm an meine Brust!
Wie schrecklich, denk, wär eins von uns gestorben
vor diesem Tag, der uns vereinigt hat!

Donatello: Vor dieser Nacht!
(Er setzt sich rasch zu ihr und küßt sie hastig. Auf einmal klopft es laut. Er springt auf)
Was ist das für ein Klopfen?

Maria: In deiner Werkstatt drüben! Nein, im Wohnraum!
Nun klopft es dort!
(Sie weist mit leisem Aufschrei auf die Türe rechts)

Donatello: Was solls in dieser Stunde!

Sechster Auftritt

Eine männliche Stimme (draußen):
Seid Ihr zu Haus, Donato? Gebt mir Antwort!

Donatello: Gemach, gemach, wer kommt in solcher Stunde?
Die Stimme: Macht auf! Macht auf!
Maria: Laß zu!
Donatello: Was soll es sein?

(Er öffnet einen Spalt und fährt zurück. Die Tür geht auf, und einige rote Vermummte der Misericordia tragen einen geschlossenen weißen Sarg herein, begleitet von Fackelträgern. Der vorderste Träger links schlägt die Kapuze zurück, und das Gesicht Jacopo Capponis wird sichtbar. Maria hat sich in der Eile ihr Spitzentuch wieder um ihr offenes Haar und die Schultern geworfen und ist sprachlos neben dem Brautlager zurückgewichen)

Jacopo (gleich nach dem Zurückschlagen der Kapuze):
Hier diesen Sarg schickt meine Frau Luisa.
Vielleicht habt ihr im Inneren das Bedürfnis,
daran zu knieen, still für euch, bevor er
den Weg zum Totenfelde geht. Ich aber,
einst euer Freund, geleit ihn hier vorbei,
nicht euch zu richten, euch nur anzusagen,
daß ich den Bund, der unsre Häuser einte,
zerbreche, wie ihr die da drin zerbracht
in ihrer vollsten Jugendblüte.
Donatello: Haltet ein!
Ihr füllt mein Haus mit Grauen. Wer liegt da drinnen?
Jacopo: Es steht euch frei, den Deckel aufzuheben.
Maria (tritt vor): Laß zu! Und wenn sies wäre — o, laß zu!
Wenn sie dich liebte, hätte sie es selbst
nicht so gewollt. Die andern aber, scheint mir,
wollen dein Unheil.
Donatello: Was andre wollen, fällt nicht in die Schale
in diesem Augenblick.
Jacopo (blickt erstaunt und erschüttert um sich und auf Maria):
Wenn ich recht sehe,
so haben wir zu unbotmäßiger Stunde
an eurer Türe angeklopft. Verzeiht,
das war nicht meine Absicht, euch bereits
im Brautgemach zu stören.
(Zu den Trägern, die Bewegung verraten)
Auf, faßt an!
Donatello: Laßt stehen, sag ich euch. Virginia,
die gestern lebte, soll da drinnen liegen?
So tat sie sich mit eigner Hand ein Leid,
um mir aus Rache jetzt ein Leid zu tun?
Jacopo: Sie tat sich nichts zu leid, euch nichts zu leid.
Sie fiel nur gestern, als ihr fortgegangen,
zu Boden hin und stand nicht wieder auf.

Ihr Herz — erſt wogte es, dann blieb es ſtehn.
Seht, das iſt alles!

Maria (kniet verzweifelnd am Sarg nieder): Helf uns der Ewige!

Donatello: So ſtarb ſie an der Liebe?

Jacopo: Ja, ſie ſtarb
an ihrer Liebe, Mann.

Donatello (wankt): Das iſt zuviel. (Faßt ſich)
So hebt den Deckel dieſes Sarges auf!
(Zwei Männer wollen den Sarg öffnen)
Nein, laßt! Ich kann nicht fremde Blicke brauchen.
Laßt mich mit dieſer Toten eine Weile
allein!

Jacopo: So kommt, wir warten an der Tür!

(Er zieht ſich mit den Vermummten zurück. Man ſieht nur noch das eine oder andre rote Gewand)

Maria: Und ich? Soll ich auch gehn?

Donatello: Nein, du magſt bleiben.
(Er hebt den Deckel des Sarges fort)

Maria (fährt vor Schauer und Angſt zurück):
Ich habe eine Schönere nie geſehn . . .!

Donatello: Das ſind die großen Züge, die ich liebte,
Virginia! Voll Sehnſucht noch im Tod!
Wer von uns hat nun größeres Weh bereitet?! —
Nun haſt du mehr als quitt gemacht, was du mir tateſt.
Nun biſt du wiederum zu mir gekommen,
wie du im Anfang zu mir kamſt, nur tot.
(Er legt die Hand auf Marias Scheitel)
Nun iſt der Traum von unſerm Glück zu Ende.
(Maria zuckt zuſammen)
Nun wird der ſchöne, ſchmerzgeweihte Mund
verſargt in meiner Seele ruhn, und wenn ſich
mein Mund dem deinen nahen will, Glück fordernd,
leis auferſtehn und ſich dazwiſchen drängen.

Maria: Halt ein, halt ein, ich fleh dich an, Donato!

Donatello (tief verſunken): Ich wollte auch einmal im Garten leben,
mit trunknen Händen in die Blüten greifen,
erfüllt an Leib und Seele taumeln,
ſo wie ein andrer Menſch in ſeiner Jugend.
Nun ſteh ich wieder draußen vor dem Gitter,
kaum daß mein Fuß auf die Torſchwelle trat. —
Ich ſuchte, ſeit ich fühlen mag, die Eine
und mußte dieſes Herz an zwei verteilen.
Vor dir, die ich bis in meinen Traum begehrte,
bin ich aus Angſt für meine Kunſt geflohn,

um dann in dir (Maria senkt den Kopf)
ein stilles Glück zu suchen.
Nun stürzt mir auch der neue Bau zusammen. —
O, welche Macht hat mir verwehrt, daß ich
nicht beide, die ich liebte, lieben durfte! —
Nun sind die wunderbaren Lippen tot,
um wieder rein, wie sie im Anfang waren,
vor meinen Augen aufzublühen, fast
als wär sie mir im Tode nun — die Eine!

Maria: Donato, laß uns miteinander sterben!

Donatello (sieht sie und die Tote an):
Wie gerne lág ich mit in diesem Sarge!
Doch eine Hand voll schauervoller Strenge,
die mir von Jugend auf den Meißel führt,
der ich entfliehen wollte und nicht konnte,
hält mich zurück vor Leben und vor Tod.
Dem Leben nicht lebendig wie die andern,
im stummen Angesicht des Todes aber
mehr als lebendig, muß ich einsam
in meiner Seele, ohne Rast und Ruh,
abseits von dem ersehnten großen Glück
den Weg gehn, den ich eingeschlagen habe — (still)
und der zu sonnbeglánzten Firnen führt.
(Unter wachsenden Schauern)
Nun wird dies süße, herbe Antlitz wieder
bei Tag und Nacht vor meinen Augen leben,
daß ich es mit den Händen greifen möchte,
in stummem Durst an meine Lippen pressend,
zu nehmen, was ich hätte nehmen sollen,
zu geben, was ich hätte geben sollen,
und ist zu spät —
(freier, mit traurig-trunkenem Trotz, ekstatisch)
bis ich es dann zuletzt,
der Sehnsucht müde, in den Marmor grabe.
(Er gräbt seine Hände wagrecht in die Luft)
Und jeder Weibmund, den mein Meißel formt,
wird nun den Zug von diesem Munde tragen.
Mein Herz geht ein in einen Leib aus Stein!
(Aufrecht, schauergeschüttelt)
So gebe ich der Welt an Glück zurück,
was ich ihr selbst an Glück genommen habe.
Wenn mirs gelingt, dann ruhe einst als Zeichen
ein dunkler Marmorblock auf meinem Grabe.

Maria: Und ich, o Mann, ich werde bei dir sein,
wenn du von deinen steilen Wanderungen
ins Tal herunterkommst.
Donatello (drückt ihr mit abwesendem Blick schmerzvoll die Hand):
Ich danke dir.

(Vorhang)

Lyrische Anthologie

Vision/ von Hugo von Blomberg

Ich sah im Traum ein seltsam Ding:
In goldenen Wogen ein Kornfeld ging.

Am Himmel wars tiefnächtig blau,
Auf Erden doch wie Morgengrau.

Und droben in der Sterne Schar
Der Mond so bleich und glanzlos war.

Da sah ich drei Männer in rotem Kleid,
Kron' auf dem Haupt, Schwert an der Seit'.

Sie trugen Sensen wie Blitzesschein,
Sie schauten ernst und düster drein.

Sie sprachen: Die Zeit vorhanden ist:
So wetzt die Sensen zu dieser Frist!

Und als des Ersten Sense klang,
Der Mond in Stücken vom Himmel sank.

Und als der Zweite die Sense schlug,
Da fielen vom Himmel der Sterne genug.

Wie goldener Regen sie fielen her
Ins Korn, das rauschte und wogte sehr.

Und als des Dritten Sense scholl,
Da bin ich erwachet schreckensvoll.

Der Himmel stand in Sternenschein.
Der Herr, der wird barmherzig sein.

Hugo von Blomberg (1820—1871) war Maler und Dichter. Er gehörte dem bekannten ‚Tunnel unter der Spree' an; Fontane spricht freundlich über ihn in seinen Erinnerungen. Er veröffentlichte verschiedene Gedichtsammlungen: die wichtigste, ‚Bilder und Romanzen', erschien 1860 (bei Trewendt in Breslau) und enthält die ‚Vision'. Ernst Lissauer

Der Arzt seiner Ehre

Zwischen Lopes und Calderons Geburt liegen nicht mehr als achtunddreißig Jahre. Wenn also Calderon den Lopeschen ‚Arzt seiner Ehre' bearbeitet, so treibt ihn noch kein veränderter Zeitgeist, aber auch keine trotzig-selbständige Weltanschauung, in der Hauptsache von dem Vorgänger abzuweichen. Er übernimmt Erfindung und Disposition, Charakteristik und Tendenz und wird seine Gründe haben, warum er gerade ein Motiv fallen läßt. Der Don Gutierre, der seine unschuldige Frau mit dem Infanten Don Enrique verdächtigt und auf den Verdacht hin tötet, weiß bei Lope, daß die beiden sich früher einmal geliebt haben, und ist dadurch, wo nicht entschuldigt, so in etwas immerhin erklärt. Bei Calderon weiß er das nicht und ist wahrscheinlich in seinem starren Fanatismus für seine Zeit ein echterer Hidalgotypus. Jetzt hat ihn Rudolf Presber retten wollen. Zwischen Presbers und Calderons Geburt liegen keineswegs blos zweihundertundachtundsechzig Jahre. Dazwischen liegt Othello, der Verbrecher nicht aus verlorener Ehre, sondern aus zügelloser Leidenschaft. Dazwischen liegt Falstaff mit seiner witzigen Verspottung aller Ehre. Dazwischen liegt aber namentlich eine deutsche Philosophie mit ihrer vernichtenden Kritik des falschen Ehrbegriffs. Schopenhauer hat kaum Worte genug, ihn zu brandmarken, diesen seltsamen, barbarischen und lächerlichen Kodex der Ehre, der nicht aus dem Wesen der menschlichen Natur oder einer gesunden Ansicht menschlicher Verhältnisse hervorgegangen ist, den weder Griechen, noch Römer, noch die hochgebildeten asiatischen Völker alter und neuer Zeit gekannt haben, und der eine Erfindung Europas, des Mittelalters und des Adels ist. Es ist ganz gleich, ob selbst noch heute irgend ein Korpsstudent den Don Gutierre billigen würde. Für uns andre ist das ein Operettenheld. Wenn also Presber den Calderonschen ‚Arzt seiner Ehre' bearbeitete, so war vor allem ein veränderter Zeitgeist zu erwägen. Es sollte ja nicht blos eine Fingerübung sein: der Tragödie sollte die Bühne der Gegenwart erobert werden. Das wäre nur einem Radikalismus möglich gewesen, wie ihn Hofmannsthal bei Sophokles und Beer-Hofmann bei Massinger bewährt haben. Donna Mencias Unglück und Ende durfte nicht nach dem Regelbuch der Hidalgoehre beschlossen und vollzogen werden, sondern mußte aus menschlichen Regionen aufsteigen. Wie, das war Presbers Sache. Er konnte auf Lope zurück- und weit über ihn hinausgehen. Er konnte aus dem Gutierre einen Liebeszweifler Hebbelscher Prägung machen. Aber das konnte er eben nicht. Presber ist für einen Nachbildner zu wenig und für einen bloßen Uebersetzer zu viel Dichter. Seine Halbheit hat alles verdorben. Eine getreue Uebersetzung hätte wenigstens unsern historischen Sinn gefesselt. Diese

Bearbeitung, die den toten Kern nicht antaſtet und an der lebendigen Schale nach Gutdünken herumbaſtelt, hat vorwiegend gelangweilt.

Es ſcheint, als ſei Presber auf eine Epiſierung aller wahrhaft dramatiſchen Elemente ausgegangen. Bei Calderon ſieht man in einer Szene voll turbulenter und aufregender Bewegung den Infanten Enrique verunglücken. Der König kommt hinzu, und was er ſpricht, „offenbart ſeine rauhe Sinnesart deutlich bis zum tiefſten Grunde". Anderthalb Druckſeiten. Bei Presber wird der Unfall des Infanten in einer, das Benehmen des Königs in einer andern Szene langatmig geſchildert. Acht Druckſeiten. Wenn das wenigſtens Prinzip wäre! Leider aber wird es nur befolgt, wo es ſchädlich iſt, nicht wo es nützlich wäre. Durch Calderons Drama geht eine Donna Leonore hindurch, die Gutierre vor der Vermählung mit Mencía geliebt, die er aus unberechtigtem Mißtrauen verlaſſen hat, und die er zum Schluß heiratet. Presber hat dieſe Heirat ſchonungsvoll beſeitigt und trotzdem eine Szene der Leonore beibehalten, weil er die argwöhniſche Natur ſeines Helden offenbar nicht anders charakteriſieren konnte. Hier hätte nun wieder ein Bericht genügt. Es iſt ein Kardinalfehler, um eines einzigen Zuges willen eine anſpruchsvolle Figur einzuführen und nach getanem Dienſt für immer verſchwinden zu laſſen. Auch ſonſt zeigt es ſich überall, wie gering Presbers eigene dramatiſche Begabung iſt. Wenn für ſein Empfinden Calderons Coquin ohne jede Komik geblieben iſt, ſo hätte den Vorzugsmitarbeiter der Luſtigen Blätter nichts hindern dürfen, dieſe Komik herbeizuſchaffen, aber alles hindern müſſen, den Clown durch einen noch dürftigern und blutigernſten Gouverneur von Sevilla zu verdrängen und ſich deſſen noch zu freuen. Presber iſt überhaupt zu ſchnell bei der Hand, ſeine Verwandlungen für Verbeſſerungen zu erklären. Er nennt Calderons Trochäen für unſer Ohr unerträglich ermüdend und zieht ſeine Jamben vor. Ich bekenne, ganz entgegengeſetzter Anſicht zu ſein. Mir iſt Calderons Trochäus ein Schlachtroß und Presbers Jambus beſtenfalls ein Ackergaul. „Herrin, wie? Du ſcheinſt zu trauern?" „Wohl, Jacinta, und mit Grund." — „Ihr ſeid ſo traurig, Herrin." „Gutes Mädchen, ich hab zu trauern, ach, ſo reichen Grund, daß ich wohl nimmer fröhlich werden mag." Drei Trochäen ſind an Tempowert etwa ſoviel wie zwei Jamben. Bei Presber kommen auf zwei Trochäen, wie nicht blos dieſes Beiſpiel zeigt, drei Jamben. Man rechne alſo aus, welche Tempoverſchleppung es bedeutet, wenn ein Monolog von zweiunddreißig Calderonſchen Verſen vierundachtzig Presberſche Verſe hat. Mit einem Wort: aus einer ſpaniſchen Hitzigkeit, die keinen mehr brennt, iſt eine berliniſche Behaglichkeit geworden, die uns nicht wärmt. So unverwüſtlich im Theaterſinne ein paar Szenen der zweiten Hälfte ſich erwieſen: im ganzen wars verlorene Liebesmüh.

Auch für das Deutſche Theater. Die vollkommenſte Aufführung hätte nichts gefruchtet. Dieſe war weit entfernt von der Vollkommenheit. Es lag wieder, wie bei Vollmoeller, der Fall vor, daß gejagt werden mußte, wo der Autor geſchlichen war. Der Regiſſeur hatte im Buch zu ſtreichen und auf der Bühne zu treiben. Darin und hierin war zu wenig geſchehen. Statt deſſen hatte man ſich der Ausſtattung mit einer Liebe angenommen, die einer beſſern Sache würdig geweſen wäre. Die hiſtoriſche Echtheit dieſer Ausſtattung mag ſtrittig ſein: ihre Stimmungsechtheit war unbeſtreitbar. Zumal das nächtliche Sevilla rückte einem verführeriſch auf den Leib. Als Don Pedro von Kaſtilien hätte man in dieſer Natur keine Menſchen geſucht. Um ſie zu finden, brauchte Herr Diegelmann zunächſt nur in den Spiegel zu ſehen. Es wird immer klarer, daß dieſer Schauſpieler nicht mehr als einen Ton hat; aber es iſt ein Ton von Markigkeit und Wucht und Zuverläſſigkeit und Herzensſchlichtheit, und das iſt denn doch entſcheidend. Des weitern brauchte dieſer König nur auf den jüdiſchen Arzt Eleazar von Hans Pagay zu hören, und ſchließlich mußte er ſich in das Landhaus und den Garten des Gutierre ſtehlen, um deſſen liebliche Gemahlin in ihrer Liebe und in ihren Nöten zu belauſchen. Fräulein Heims wächſt von Vorſtellung zu Vorſtellung, und wenn ſie es noch erreichen könnte, im tragiſchen Affekt einen ſtörenden Lokalklang zu vermeiden, ſo wäre ſie nicht nur eine ergreifende, ſondern auch eine ſtilvolle Dulderin. Alles andre war Theater. Theater der guten alten Tradition im Fall Sandrock, die für die Leonore das Licht der Welt um einige Jahrzehnte zu früh erblickt hat. Theater der talentvollen Anfängerſchaft im Fall Henrich, dem ein andrer ſpaniſcher Infant mit Recht willkommener wäre als dieſer blaſſe Don Enrique. Theater der ikariſchen Unzulänglichkeit im immer wieder ſchmerzlichen Fall Kayßler. Gebrochenheit und gar Zerbrochenheit hat wenig glaubhaftere Interpreten als Kayßler. Stumm iſt er am beredteſten. In allen Heroismen aber wird er unwahr. Aus Eruptionen macht er Konvulſionen. Sein ganzer Bau erbebt. Nur gerade nicht in blutiger Pracht, ſondern in hyſteriſchen Verrenkungen. Er knirſcht und mahlt mit den Zähnen, rollt die Augen, und es wäre höchſtens grob, nicht unzutreffend, ihn in ſolchen Momenten einen Nußknacker zu nennen. Er unterſcheidet ſich dann von den Bretterhelden einer überwundenen Schule durch weiter nichts als dadurch, daß er ſchlechter ſpricht. Den Don Gutierre könnte uns kein Gott einreden. Jedenfalls ſollte Reinhardt nach dieſer neuen Probe eine klaſſiſche Tragödie von lebendigem Wert niemals allein auf Kayßlers Augen ſtellen. Kayßler fehlte im beſondern darin, daß er den Mann, der ſich im Anfang der liebenswürdigſten Galanterie befleißigt, vom erſten Worte an als Finſterling erſcheinen ließ.

Reichsgericht und Agenten/ von Richard Treitel

Das Reichsgericht hatte sich jüngst mit einem für alle Künstler außerordentlich wichtigen Fall zu beschäftigen. Der Fall betrifft die Frage der Zahlung von Provision an Agenten für langfristige Verträge, die sie den Künstlern vermittelt haben. Was für den Kapellmeister des nachstehenden Prozesses gilt, gilt natürlich auch im Prinzip für jeden andern Künstler, der einen langfristigen Kontrakt abgeschlossen hat, für den er dem Agenten tributpflichtig war.

Der Fall lag folgendermaßen: Ein Agent hatte eine Kapelle vom 1. Juli 1901 ab gegen eine Tagesgage von 50 Mark engagiert. Die Kapelle bestand aus acht Mitgliedern. Die Mitglieder der Kapelle erhielten eine Gage von je vierundeinehalbe bis sechs Mark täglich. Das Engagement sollte zehn Monate dauern. Nachher fanden Prolongationen statt. Die Kapelle war schließlich bis zum 24. April 1906 engagiert. Als Provision sind an den Agenten vom 1. Juli 1901 bis 9. März 1906 wöchentlich 35 Mark, insgesamt 8540 Mark, gezahlt worden. Da die Kapelle aber bis zum 24. April 1906 engagiert war, forderte der Agent auch die Provision vom 9. März 1906 bis 24. April 1906 im Betrage von 225 Mark, indem er behauptete, es sei eine Provision von zehn Prozent der Gage für die Dauer des Vertragsverhältnisses vereinbart worden.

Der Kapellmeister hat Abweisung der Klage beantragt und Widerklage mit dem Antrage erhoben, das Gericht möge feststellen: daß dem Agenten kein Anspruch mehr gegen ihn zustehe. Er bestreitet, daß zehn Prozent der Gage für die Dauer des Vertragsverhältnisses als Provision für den Agenten vereinbart seien. Außerdem wäre eine Maklergebühr von zehn Prozent unverhältnismäßig hoch und müsse vom Gericht gemäß § 655 des Bürgerlichen Gesetzbuchs herabgesetzt werden. § 655 besagt: Ist für den Nachweis der Gelegenheit zum Abschluß eines Dienstvertrags oder für die Vermittlung eines solchen Vertrags ein unverhältnismäßig hoher Maklerlohn vereinbart, so kann er auf Antrag des Schuldners durch Urteil auf den angemessenen Betrag herabgesetzt werden. Nach der Entrichtung des Lohns ist die Herabsetzung ausgeschlossen.

Das Kammergericht hat die Einwände nicht gelten lassen und den Kapellmeister verurteilt; seine Widerklage wurde abgewiesen.

Das Reichsgericht hat das Urteil des Kammergerichts aufgehoben und hat in seinen Gründen folgende Ausführungen gemacht: Der Paragraph 655, der von der Herabsetzung einer unverhältnismäßig hohen Maklergebühr handelt, gehört zu den gesetzlichen Vorschriften, die dem wirtschaftlich Schwachen Schutz gewähren sollen. Zur Rechtfertigung dieser gesetzlichen Bestimmung wurde bei den Kommissionsberatungen und im Reichstag auf die bei Maklergeschäften häufig hervortretenden Uebelstände hingewiesen, daß bedeutende

Uebervorteilungen, insbesondere Dienstsuchenden, Schauspielern und andern gegenüber, sehr häufig seien. Dem Sinn und dem Zweck dieser Bestimmung entspricht es, daß auf Antrag alle unverhältnismäßig hohen Maklergebühren herabgesetzt werden sollen. Wie nun sollen sie herabgesetzt werden, wenn die Agentengebühren für einen langen Zeitraum gezahlt werden müssen? Kann der Richter, nachdem vier Jahre Gebühren gezahlt worden sind, die Gebühren für das fünfte Jahr ermäßigen, mit Rücksicht darauf, daß vorher schon so viel gezahlt wurde? Kann der Richter vielleicht sagen: Für das fünfte Jahr ist überhaupt keine Gebühr mehr zu zahlen, weil das, was bereits gezahlt worden ist, als ausreichende und angemessene Maklergebühr anzusehen ist?

Das Kammergericht hat alle diese Fragen verneint. Das Reichsgericht aber hat sie bejaht. Es sagt: „Dem Sinn und Zweck des Gesetzes entspricht es nicht, für den Fall, daß bereits die gezahlten Raten eine angemessene oder gar übermäßige Vergütung darstellen, bezüglich der künftigen Raten nur eine Ermäßigung, nicht den gänzlichen Wegfall zuzulassen und demzufolge den Schuldner, obwohl er schon eine angemessene oder gar übermäßige Vergütung entrichtet hat, doch noch zu weitern Zahlungen für verpflichtet zu erachten." Wenn das Kammergericht nun meint, daß die zukünftigen Provisionszahlungen nicht ermäßigt werden oder gar wegfallen könnten, weil sie an sich angemessen sind, so ist diese Meinung rechtlich irrig. Das Reichsgericht sagt: „Wird im Falle von Teilzahlungen oder Ratenzahlungen durch die bereits geleisteten Zahlungen der angemessene Betrag schon erreicht, so erfolgt die Herabsetzung des Maklerlohns auf den angemessenen Betrag dadurch, daß der noch nicht gezahlte Teil des Maklerlohns ganz in Wegfall kommt. Denn der vereinbarte Maklerlohn ist, auch wenn er in Prozenten von einem Einkommen des Schuldners festgesetzt ist, von dem Gesichtspunkt aus, ob er angemessen oder unverhältnismäßig hoch ist, als ein Ganzes und Einheitliches zu betrachten. Die vom Kammergericht vorgenommene Unterscheidung der Lohnforderung für die Vergangenheit und der Lohnforderung für die Zukunft steht daher fest. Ob man zu dem Zwecke der Herabsetzung des Maklerlohns den Prozentsatz für die ganze Vertragsdauer ermäßigt oder ihn für den Teil der Vertragszeit, für den der Lohn gezahlt ist, bestehen läßt und für die übrige Vertragszeit die Lohnforderung ganz streicht, betrifft nur die Art der Berechnung und ist von keiner grundsätzlichen Bedeutung. Ist der Lohn in Prozenten von fortlaufenden Bezügen des Schuldners ausbedungen, dann hängt die Uebermäßigkeit der Forderung nicht allein von der Höhe des Prozentsatzes, sondern auch wesentlich von der Länge der Zeit ab, für welche Prozente zu zahlen sind. Die Herabsetzung des Maklerlohns kann daher nicht nur durch Ermäßigung des Prozentsatzes, sondern auch durch Verkürzung der Zeit, für die Maklergebühren zu entrichten sind, erfolgen."

Diese außerordentlich einschneidenden Sätze besagen, an einem Beispiel dargestellt, folgendes: Ein Agent vermittelt einem Künstler ein fünfjähriges

Engagement. Der Künstler bezieht jährlich, sagen wir 10 000 Mark. Es sind zehn Prozent Agentengebühren zu zahlen. Das Reichsgericht meint nun: Dem Agenten wären im ganzen 5000 Mark Agentengebühren zu zahlen. Dieser Betrag ist unverhältnismäßig hoch. Angemessen sind, sagen wir, höchstens 2500 Mark. Dieser angemessene Betrag kann nun auf zwei verschiedenen Wegen erreicht werden. Entweder das Gericht setzt von vornherein die zehn Prozent auf die Hälfte, also auf fünf Prozent herunter. Ist dies nicht von vornherein geschehen, sondern hat der Künstler zweiundeinhalb Jahr Agentengebühren gezahlt, so hat er ebenfalls 2500 Mark gezahlt. Klagt er nunmehr auf Herabsetzung der Agentengebühren, so kann das Gericht sagen: Der Agent hat 2500 Mark Maklergebühren bereits erhalten; das ist der angemessene Betrag für die Vermittlung des ganzen Engagements. Da er diesen angemessenen Betrag bereits erhalten hat, so hat er nichts mehr zu fordern. Der Künstler braucht also für die letzten zweieinhalb Jahre des Engagements keinen Pfennig Maklergebühr mehr zu zahlen.

Im vorliegenden Fall hat der Kapellen-Inhaber vom 1. Juli 1901 bis zum 9. März 1906 wöchentlich 35 Mark, insgesamt also 8540 Mark, Agentengebühr gezahlt. Das Reichsgericht sagt: Der Agent habe durch die Zahlung von 8540 Mark für seine Maklertätigkeit bereits einen unverhältnismäßig hohen Lohn erhalten. Mehr könne er keinesfalls fordern. Der Agent wandte ein, daß er zehn Prozent fordern dürfe, da diese Vermittlungsgebühr von zehn Prozent dem polizeilich genehmigten Tarif entspreche. Das Reichsgericht hat diesen Einwand mit Recht für unbeachtlich gehalten, indem es ausführt: Die polizeiliche Genehmigung des Tarifs, den der Agent einzureichen hat, steht der Prüfung der Angemessenheit der Provisionsgebühr durch das Gericht nicht entgegen. Es ist auch ganz gleichgültig, ob die übliche Gebühr zehn Prozent von der Gage betrage. Auch allgemein übliche Provisionssätze können nach § 655 des Bürgerlichen Gesetzbuchs herabgesetzt werden, wenn sie unverhältnismäßig hoch sind. Der Agent ist demnach mit seiner weitern Forderung abgewiesen worden.

Mit einem Wort: Das Reichsgericht hat sich auf die Seite der Künstler und gegen die Agenten gestellt. Ein langdauerndes Engagement, gleichgültig, ob es von Anfang an auf längere Dauer abgeschlossen ist oder ob Prolongationen erfolgt sind, war für den Agenten eine jahrelange Rente. Er bezog, ohne einen Finger zu rühren, jahrelang seine Prozente von diesem Engagement. Damit dürfte es ein für alle Male aus sein, wenn die Künstler die Schlüsse ziehen, die das reichsgerichtliche Erkenntnis ihnen an die Hand gibt. Das Urteil ist für alle Künstler, mögen sie Schauspieler, Artisten oder Musiker sein, von der allerweittragendsten Bedeutung.

Theaterskandal/ von Leonhard Adelt

Die vierte der Grotesken

Thaliatheater zu Hamburg, Foyer. In den Zwischenakten der Bahr-Premiere:
Die tiefe Natur — Der Faun — Der arme Narr

Auch vor der ‚tiefen Natur' dieses wiener Herrn davongelaufen, Herr Doktor? Ah so — sind ja Landsmann von ihm, nech? No, der Schwank wäre gar nicht so schlecht, wenn der Herr Bahr die Sache nur laufen ließe und nicht immer dazwischensnakte. Ein Teufelsweib das, die Helene. Die möcht ich als Kompagnon ins Geschäft. Der eine schickt ihr die Absage, da nimmt sie sich einfach den postillon de l'amour perdu als Ersatz. Meine Frau — meine Frau denkt sich das natürlich anders. Poetischer oder so. Wie so die Damen sind, nech?

Gnädige Frau . . .

O, ich finde das furchtbar. Sie tut mir so leid — so leid. Ich könnte diesen Erwin hassen. Er hat ihre Seele gemordet.

Nu — das läßt sich kurieren. Sein Freund, der Leo, ist ja Arzt, da hat sie sich als gescheites Frauenzimmer gleich bei ihm in Behandlung gegeben.

Bitte, das tat sie aus Verzweiflung, aus Haß, aus — aus Scham. Ihr Männer könnt das nicht verstehen, aber eine verratene Frau ist viel zu stolz, um zu zeigen, daß ihr der Verrat ans Leben geht.

Oder zu praktisch.

Sie hat ihn geliebt . . .

Unsinn. Sie hat sich im Geschäft verrechnet — that's all. Schadt nischt, macht'n neues auf. Mit demselben Stammkapital. Hä!

Du bist abscheulich.

Gott, werd ich mich zanken um den Herrn Bahr. Wozu ist der Doktor da!

Sehr verbunden, Herr Konsul. Sehen Sie, gnädige Frau, Ihr Herr Gemahl steht hinter den Kulissen dieses Frauencharakters, Sie stehen davor. Ist nun die kahle Leinwand die Kulisse oder die bemalte Kehrseite?

Eine Frau ist doch kein Theater.

Bahrs Helene ist eins. Und nicht nur, weil sie in einem Theaterstück vorkommt.

Sie nehmen diesen — diesen Erwin gegen sie in Schutz, weil Sie ein Mann sind. Er ist ein Lump!

Seien wir gerecht: ist er ein Lump, ist sie eine Dirne. Sie sind es beide nicht. Ihr gemeinsamer Fehler ist: jeder von beiden will auftrumpfen in jedem Fall. Groß dastehen. Von keiner Situation unterzukriegen. Jeder unterschiebt dem andern seine Sentimentalitäten und hat für sich selbst die Illusion, illusionslos zu sein — das ist um eine mehr, als er tragen kann. Sie benötigen ihr Verhältnis für ihre eingebildete Liebloſigkeit, wie unsereins es als eingebildete Liebe benötigt. Aber die Autosuggestion ist nicht stark genug, sie sind unsicher in sich. Und da will der Erwin sich beweisen, daß

er aus Weltskepsis und nicht aus Renommiersucht blasiert ist. Sich und den andern. Denn wissen Sie, gnädige Frau, die Dritten, die Unbeteiligten, die sind schuld.

Also nehmen Sie diesen Menschen doch in Schutz . . .

Bester Doktor, das dürfen Sie meiner Frau von mir aus ruhig zugestehen: zartfühlend ist das vom Herrn Erwin gerade nicht, seiner — Freundin zuzumuten, sich vertretungsweise mit einem andern zu vergnügen.

Es ist eine Gemeinheit, Herr Konsul.

No — Gemeinheit . . .

Und doch . . .

Der Spezialfall ist gemein, gnädige Frau. Die spezielle Aeußerungsform. Nehmen Sies nun aber einmal als den erbarmungslosen Kampf der Geschlechter — so im Sinne Strindbergs. Und dann: der Mann empfindet die Bedingtheit seiner Existenz stärker, kränkender als die Frau, die darin, dem entgegen, in ihrem Element ist. Den Mann reizt es, die Kraft zu versuchen, die ihn trägt, sein Glück über das Grenzenlose zu halten. Und, meine Gnädige, die Frau ist sein Glück . . .

Das Ihr zu lohnen wißt . . .

Bei Hebbel — bei Hebbel, den Baron Berger im Schauspielhaus gegen die Hamburger ausspielt, ist immer ein starker Freyler, der das Weib zum Fenster der sittlichen Weltordnung hinaushält. Das sind die Kandaules und Herodes.

Aber Hebbel ist gerecht und stößt den Mann seinem Weibe nach in den Abgrund. Und Bahr —?

Unterscheiden Sie, bitte, zwischen Welttheater und wiener Garçonnière. Erwin wird gestraft, wo es ihn am empfindlichsten trifft: an seiner Eitelkeit. Das Leben rächt sich an ihm, indem es ihm Recht gibt.

Und Helene lacht sich ins Fäustchen, hä, hä!

Nie und nimmer, Rolf! Helenes Schicksal ist tragisch.

Helenes Tragödie, gnädige Frau, scheint mir zu sein, daß sie eine untragische Natur ist. Die Illusionslosigkeit soll ihre Rechtfertigung vor sich selbst und vor der Konvention sein, die sie verleugnet. Aber das ist bei ihr noch weniger echt als bei Erwin. Es ist ein falscher Ton in ihrer Lebensführung. Und darum Inkonsequenz. Sie renommiert: ‚Ich bin ein moderner Mensch, ich kenne das Leben' — und gleich darauf, als Leo ihr Erwins Ausbleiben mitteilt, fällt sie in die konträre Pose einer ebenso verlogenen Romantik: ‚Ein Duell?! Schwören Sie mir!'

Aber sie hat sich töten wollen.

Erinnern Sie sich, daß ein Dritter — daß Leo Zeuge der Beleidigung ist. Ihr Selbstmordversuch ist einfach die Eitelkeitskonsequenz ihrer romantischen Pathetik: ich muß! ich will Euch schon beweisen! Tragische Pose der Wienerin, die ernst genommen sein will. Oder — was ihr wichtiger ist — interessant.

Sie hätte sich getötet, wenn Leo sie nicht zurückgehalten hätte.

Aber sie wußte, daß er sie zurückhalten würde. Gesetzt den Fall, er hätte versagt, so wäre sie allerdings — vielleicht — zum Fenster hinausgegangen, um sich nicht zu blamieren, und weil sie nun schon einmal im Zuge war, aber im Sprunge noch hätte sie sich gedacht: der Dummkopf läßt mich wirklich springen! — Nach dem Affekt tauscht sie die pathetische Pose wieder gegen die praktische aus und — liebt Leo, der sie ernst nimmt, und bei dem sie ihre romantischen Bedürfnisse unterstellen kann. Und vor allem sieht sie in der neuen Taktik die bessere und gefahrlosere Chance, sich an ihrem Beleidiger zu rächen. Sie hat Trumpf-Aß wieder in der Hand.

Häh — und der Leo merkt nischt! Ein verführter Verführer! Ihnen könnte das auch passieren, bester Doktor. Sie sind auch so ein Schwärmer, nech?

Gehen wir hinein, das zweite Stück beginnt.

‚Der Faun' . . .

Ich ertrage es nicht, Rolf, ich ertrage es nicht! Die Wut der Menge schlägt über dem Stück zusammen, das Stück, die Schauspieler, die schreienden Menschen schießen zu einer entsetzlichen Fratze durcheinander, laß uns gehn!

Stör mir den Spaß nicht!

Laß uns gehn! — Herr Doktor!

Der schimpft natürlich wieder auf unser Publikum.

Nicht doch. Ihr Publikum hat Recht — sein Recht. Bahrs Stücke sind Kritik und wollen Drama sein. Machen Sie die Probe drauf: paraphrasieren Sie diese Grotesken, und es kommt ihre Parodie heraus. In diesen Einaktern ist einer immer der Kritiker des andern, Erdulin aber, der Pater Faun, tut, als sei er Bahrs Doppelgänger und der Sinn aller —

Und drückt sich drum. Ja, lieber Doktor, auf mich wirkt das nicht. Er sagt etwas, macht aber ein ganz andres Gesicht dazu, das gar nicht paßt, gibt Rätsel auf und verschwindet auf seine Liebeswiese. Der Kerl kann doch nicht verlangen, daß nun alle Zuschauer ihm auf die Wiese nachlaufen, um sich die Auflösung zu holen. Würden ihn auch — hä — ein wenig in seiner Lieblingsbeschäftigung stören.

Mich friert bei diesen Stücken. Sie sind kalt wie Rechenexempel. Und eine Frau will im Theater nicht nachrechnen.

Drama ist nun aber einmal die Kunst der Mathematik. Sehen Sie sich im Schauspielhause Hebbel daraufhin an.

Mein lieber Doktor, wenn Sie mir theoretisch kommen, gehe ich ans Büfett mich stärken. Tot weersiens, my hartji 'n meneer!

. . . Frau Elsa, wenn Sie der ‚Faun' so kalt gelassen hat, was sind Sie dann vor ihm davongelaufen?

Ich mag diese Ehebruchsgeschichten nicht, sie widern mich an. Noch dazu dieser doppelte Ehebruch überkreuz.

Aber es kommt ja gar nicht zum Ehebruch! Eva und Helmine haben doch hinter dem Rücken ihrer treulosen Eheherren die Schlafzimmer ausgetauscht, Hans und Edgar haben sich mit der eigenen Frau betrogen.

Das bleibt ſich gleich.

Sie haltens wie Eva, die den Edgar zweideutig fragt: wars nicht ſchön? Er gibt verekelt zurück: es lohnt ſich ſelten. Da vergißt ſie wütend im Moment ganz, daß ja in Wirklichkeit gar nicht ſie, ſondern Helmine, ſeine Frau, über Nacht bei ihm war.

Sie wagen es, mich mit dieſer Dirne zu vergleichen, der es genau wie ihrem ſaubern Hans einfach um das erotiſche Abenteuer zu tun iſt, und für die ihre Schwindelei nur einen perverſen Reiz mehr bedeutet!

Verzeihen Sie, Frau Elſa, ich tat es nicht. Aber mit Helmine will ich Sie vergleichen, zu der durch alle ihre Ehe nächtens der fremde Mann — ihr Mann kam, und die den andern in ihm erſt erkannte, als er ſich bei einer andern Frau wähnte.

Mein Mann iſt kein Edgar.

Weiß Gott! Aber auch er hat nur im Abenteuer mit den — andern den Mut zu ſich ſelbſt, auch er glaubt ſeine Frau zu ehren, wenn er ſich vor ihr verſteckt. Eine anſtändige Frau aber will nicht Anſtand um den Preis der Wahrheit.

Bei Bahr renkt ſich die Ehe Edgars und Helmines zum guten Ende ein.

Sie wäre tragiſch geworden, wenn Helmine ſtatt mit ihresgleichen mit dieſem frivolen Dummkopf Hans verheiratet wäre.

Sie ſagen tragiſch, Stefan . . und wiſſen keinen Ausweg . .

Ich weiß ihn, wie Sie ihn wiſſen, Elſa . . . Was iſt Ehe! Nicht die Eheleute — die Geſchlechter ſind es, die durcheinander zur Erlöſung kommen.

Erlöſt uns, und wir erlöſen Euch.

Wir werden es. Und wenn nicht anders, ſo aus letzter männlicher Potenz, wie Graf Bertram in Hebbels ‚Julia‘, der den Erlöſertod ſtirbt. Ausgeſtoßen aus dem Paradies des Heldentums, bieten wir dem Schickſal unſer Entwertetſein als Geiſel für köſtliche Werte, über die ſchon das Vernichtungswort geſprochen war. Und der Herrgott wartet darauf, betrogen zu werden.

Auch Leo in dem erſten Stück iſt Erlöſer. Und erinnern Sie ſich der dritten Groteske Hermann Bahrs, die wir zuſammen laſen, weil man an deren Statt hier den ‚Armen Narren‘ ſpielt. Da haben Sie einen ganzen Klub von Ihren Erlöſern beiſammen.

Die ſind feminin, und Bahr hat ein böſes Lächeln für ſie. Die Stücke heißen: Grotesken.

Auch Hebbel konnte grotesk ſein, und Sie nennen ihn doch einen Befreier. Das ‚Trauerſpiel in Sizilien‘, das wir im Schauſpielhaus ſahen, iſt Groteske.

Aber es befreit auch nicht. Es iſt das troſtloſe Vorſpiel zu ‚Julia‘, iſt eine bittre Lache auf die ſittliche Ordnung, der Hebbel zugeſchworen hat, und Sünde wider den heiligen Geiſt ſeines dramatiſchen Weltglaubens. Nur daß Hebbel Disziplin genug hatte, noch die Selbſtverneinung auf eine

plausible Formel zu bringen, und genug Selbsterhaltungstrieb, sich dem Haß gegen die Götter des eigenen Willens nicht länger als einen Akt und Atemzug hinzugeben. Julia ist nicht nur Maria Magdalenes Erlösung — sie ist auch die Rettung des Dichters Hebbel.

Und ‚Julia' ist Tragödie.

Julia, die Erlöserin, wird erlöst — der Dritte ist es, Graf Bertram, der sich opfert. Wir Dritten sind es, die sich opfern. So oder so.

Sind Sie gewiß, daß alle Frauen Opfer wollen? Man kann Tragödien aus dem Wege gehen, mein armer Freund.

Und vor Grotesken davonlaufen, schöne Frau.

Sie sind manchmal recht ungezogen, Herr Doktor.

Es gibt Frauen, die den Mann unsagbar reizen, indem sie mit der einen Hand wegziehen, was sie mit der andern reichen. Gefühle und Süchte rinnen ihnen aus allen Poren, der Dunst ihres Weibseins schlägt betäubend auf den Mann. Und sie nehmen sein Bekenntnis mit einer Selbstverständlichkeit entgegen, die empört. Sie knuspern es wie Biskuit und geben zum Dank für alle Hingabe kaum die Fingerspitzen. Ich habe manchmal eine Wut auf sie, ich könnte sie ohrfeigen und wie eine Dirne packen. . . Und muß doch zu ihnen beten. Denn sie sind rein und wissen nicht, was sie tun. Für sie ist Helene wahrhaft eine tiefe Natur — wie sie selbst es sind.

Das ist ein Exempel, Herr Doktor. . .

Ein Exempel ohne Spott, Frau Elsa.

Sie sind so unromantisch.

Und Ihre Sehnsucht ist so — praktisch. Sorgt für genügend Ballast und hat das Ventil zur Hand, wenn oben starke Winde gehen. Wolken, allenfalls Wolken. . .

Sprechen wir von Bahr, Herr Doktor.

Wie Sie befehlen. — Sehen Sie, Elsa, ich wechsle hier mit Herrn Bahr das Bäumchen: ich bin mein Drama und doziere daran vorbei. Immer daran vorbei. Mein Leben strömt neben mich hin, ich fresse die Kiesel, die es anspült. Mein Glück treibt im Strome, ich fühle es mir entgleiten, und ich kann es nicht halten. Warum stößt man mich nicht in den Strom! Was fällt, das soll man auch noch stoßen: wißt Ihr, ob ich nicht schwimmen kann!

Mein Mann kommt zurück.

Frau Elsa —

Mein Mann kommt zurück.

Ihr Mann kommt zurück.

. . . Nutzt nischt, bester Doktor. Alles schimpft auf Ihren Landsmann.

Ich sagte Ihnen ja schon: das Publikum hat immer recht. Es will nur sich und seinesgleichen. Im Schauspielhaus bricht Hebbel durch die Bretter, und ein Gymnasiast tanzt im Bierulk über der Versenkung. Im Thaliatheater wird Hermann Bahr, der Leichte, zu schwer und zu störend be-

funden, auf daß die Leute des Raubmordes an Anna Karenina in Muße froh werden. Und die Schauspieler machen mit: sind faszinierend und elegant in dem französischen Spektakelstück, das Tolstois Anna Karenina schändet, und steuern an Bahr unentwegt vorbei in einen mißratenen Ehebruchsschwank hinein. In Wien hat Kainz den Armen Narren gespielt, und es war mit einem Mal ein geniales Stück — hier wird man den Dichter mit Hohngelächter in sein Stück sperren.

Gehen wir nach Hause, Rolf.

Ja, aber warten wir, bis das dritte Stück angefangen hat, damit man es auch merkt, daß wir gehen.

‚Der arme Narr.‘

Der arme Narr, gnädige Frau. . .

Vier Epigramme/ von Christian Morgenstern

‚Husarenfieber‘

Ich kam aus solchen edlen Stücken nie,
ohn' daß ich zu mir sprach: Dies also ist
so Fabrikat wie Kost der Bourgeoisie;
dies macht sie und genießt sie; also: Mist.

Nach einer ‚Ueberbrettl‘-Vorstellung

Wie ferne leb' ich jeglichem Programm;
kein Rottenfähnlein schmückt mein einsam Zelt.
Doch halt' ich Umschau in des Bourgeois Welt,
dann denk' ich: Volk, o du sanftmütig Lamm!

Noch einmal ‚Husarenfieber‘

Das rekelt sich und gähnt und saust und hurt
und tut (versteht sich) Dienst voll Zucht und Strenge.
Ein Lustspiel von der Menge für die Menge.
So sieht Welt aus — vor der Person Geburt.

An jeden, dens angeht

Ich weiß, wie der Gesellschaft Mühle klappert;
da kommt der Einkehr Geist kaum zu Gehör.
Es ward ja auch nicht nur so hingeplappert:
Das Wort vom Reichen und vom Nadelöhr.

Kerkerszene/ von Robert Walser

Maria Stuart: Wie hübsch du bist, Mortimer. Und so jung. Du lernst die Königin von Schottland spät kennen. Nein, schweige. Sage nichts. Ich weiß ja so gut, was du mir sagen willst, aber ich weiß noch mehr, ich weiß, daß du mich liebst, und das kannst du nicht sagen, das zeigst du. Welche schönen Augen, du hast die unschuldigen Augen eines schüchternen Rehes, Mortimer. Wie du die Hand da küssest. Sauge! Dein Mund betet an meiner Hand. Du bist an die rechte Frau gekommen, sie ist gewohnt, daß man sie anbetet. Sie liebt das jedesmal neu. Meine Hand liebt dich, Junge. Willst du kein Junge sein, schmollst du, du machst mir so sonderbare Lippen. Wenn ich zu dir sage: Knabe! so bist du Marias Mann, und das ist ein Knabe. Ich entfessle die Männer von allen Verpflichtungen. Sie lieben mich, das ist ihre einzige Stärke. Willst du den Degen zücken und Verschwörungen anzetteln? Laß das, ich hasse diese Art akademischer Tapferkeit, das hast du in Rom gelernt, du mußt wissen, das imponiert mir gar nicht. Wenn man so reizend aussieht wie du, darf man nicht wollen in der Welt eine Rolle spielen. Lerne kühn sein zu meinen Füßen. Deine Befreiungspläne hassen mich, aber der Schwung deiner Lippen liebt mich und befreit mich aus dem Kerker. Gib mir ihn, gib Küsse. Dein Mund ist dein Sarg. Schau diese Hand an. Wie schmeckt dir der Hauch? Angeworfen an den Duft dieser Hände stirbst du eines Tages. Dein letztes Röcheln, wenn du blutüberströmt, wie deine beneidenswerten Vorgänger, am Boden liegst, wird mir noch Dank sagen. Sieh zu, daß es nicht soweit kommt, ich wünsche es nicht, aber gib her, noch einmal! Nicht so stürmisch. Du kostest zu wenig! Knabe, du bist verworfen, merke dir das. Dein rascher Untergang steht dir auf der Stirn geschrieben. Sei behutsam. Nicht, nicht so. Lerne in die Wollust die Ehrfurcht zwängen. Laß uns stumme Musik machen, laß uns die Königin von England entthronen. Knie nieder. Bette dich mit dem Kopf in meinen Schoß. So. O, die Pracht dieses Palastes, die Unversiegbarkeit dieses Herrschertums! Ich bin schön, ich empfinde es. Du bist reizend, Mortimer, weil du mich meine Königreiche empfinden machst. Dank. Wie süß es ist, dir durchs Haar zu streichen. Deine schwarzen Locken brennen. Deine vor mir niederstürzende Liebe wirft Elisabeth in Verzweiflung. Was tust du? Suchst du Gott? Da wirst du nie an ein Ende kommen. Laß es lieber. Da? Tu's nicht. Ich möchte deiner Wonne die Spitze nicht biegen. Was für Glieder du hast, und dein Nacken. Es ist mir, als habe er Augen und sähe mich durstig an. Ich verstehe es, Durst zu entflammen. Was kann sie mir rauben, die englische Willkür? Die Freiheit? Nichts mir Unpassenderes. Das Glück? Es liegt mir zu Füßen. Die Machtentfaltung? Ich spüre die höchste. Die Ruhe? Ich werde geliebt. Das Frauentum? Es feiert Triumpfe. Sieh mich an, Mortimer. Steh auf, geh jetzt. Du willst nicht? Ich mag es dir nicht befehlen. Deine Wünsche und Lüste umflattern mich wie gezähmte Tauben. Ich ströme Zwang aus, weil ich so viel Wildheit ausströme. Meine Zartheit geht noch über meine Schönheit. Du lächelst. Ich wünsche, du stürbest jetzt. Ich kann die Gnade vergrößern, aber nicht noch versüßen. Laß uns jetzt still sein. Laß uns thronen im Nichts-mehr-Empfinden.

Rundschau

Johan Ulfstjerna

Dieses Schauspiel des Schweden Tor Hedberg, das man als erfolgreiche Novität an Stockholms Svenska Teatern aus der vorigen Saison in diese mit herübergenommen hat, ist nun auch am Nationaltheater in Christiania und am Königlichen in Kopenhagen mit Beifall angesehen worden. Die hier wie stets bewährte Urteilslosigkeit des nordischen Publikums dürfte ebensowenig wie unsre eigene modische Schwäche für jeden kleinsten Nachfahren der großen Skandinavier die Aufmerksamkeit auf dieses Drama lenken. Aber wenn das Bühnenwerk auch — gleich herausgesagt — keine Erfüllung darstellt, so läßt uns doch ein imposanter Vorwurf Halt machen, der im vorliegenden Falle kein großer Wurf werden konnte, weil ein wohlgeübter Dramatiker nicht gleichzeitig über die belebenden Mächte dichterischer Einfühlungskraft und eigener, zwingender Diktion verfügte.

Die‚ehemalige schwedische Provinz‘, als in welcher die Handlung angenommen wird, das ‚Land mit den Seen‘, ist Finland, und die Tat, mit der vor einigen Jahren der Student Schaumann dem Gouverneur Bobrikoff das Leben nahm, hat sichtlich den Anstoß zur Entwicklung der dramatischen Fabel gegeben. Gleichwohl wurde die dem jungen Freiheitshelden nachgebildete Bühnenfigur, Helge Ulfstjerna, nicht in den Mittelpunkt der Geschehnisse gesetzt, sondern der Vater Johan. Johan Ulfstjerna ist einst ein Dichter gewesen; doch lähmender Mißerfolg und die unerbittlichen Forderungen allermenschlichster Wirklichkeit haben seinem zuversichtlichen Jugendstreben die Schwingen gebrochen. Die Anerkennung und damit die glücklichen äußern Umstände, die sein Genius zum Leben und Wachsen gebraucht, blieben ihm versagt; würdelos fristet er im Dienste der Bedrücker seines Volkes das Dasein. Seine Gattin, die Schauspielerin, trägt die Guerilla, an die sie Mißachtung und Zurücksetzung in ihrem Beruf gewöhnt haben, ins eigene Heim, und zwischen diesen beiden Eltern, die ihre ganze, vergeblich nach außen gewandte Verbitterung schließlich haßvoll gegeneinander kehren, steht hilflos der junge Sohn, einsam für sich mit einem doppelten Geheimnis, das wiederum bei ihm in innerm Streite liegt. Dem innigen Bund mit seinem Mädchen, einer Arbeiterstochter, der ihn ins Leben locken sollte, droht ein allzufrühes Ende durch die Tat, die er im Namen der Vaterlandsbefreier übernommen hat: den tyrannischen Gouverneur zu ermorden. Doch diese Tat wird ihm im letzten Augenblick vom Vater, den ein Zufall hinter die Verschwörung führt, aus der Hand gewunden. Statt des opferfreudigen Jünglings, dessen stummes Vorbild ihn aus seiner Erniedrigung gerissen, springt Johan Ulfstjerna selbst in die Bresche und deckt sterbensbereit den Sohn mit seinem Leibe. Sein wiedererwachter Wille, der nur eine neue Blüte seiner verdorrten Dichtung nahe'wähnt, wächst höher, aus eigener Kraft höher, wirft ein fast erstorbenes Leben bereitwillig von sich und erhält damit die lebensfähige Jugend der Zukunft.

Hier ist ein ganzes Bündel wertvoller Motive mit einem Griff gefaßt. Ein aufrührendes Tagesereignis, unsre eigenste Gegenwart in einer komprimierten Situation — etwas, was sonst nur Bühnenspekulanten zur Beute fällt — möchte in seinem menschlichen Gehalt ausgedeutet werden. Der naturgesetzte Gegensatz der Generationen möchte durch ein höheres Gesetz derselben Natur, durch das Recht des All-Lebens, das die Grenzen des Individuums sprengt, aufgelöst werden. Die Rivalität von Intellekt und Wille, von geistigem Schauen und wirkendem Tun, welch beide Kräfte gleichmäßig stark ihre Forderungen an den genußheischenden Menschen richten, möchten ihr Opfer zum tragischen Helden machen. Sie möchten es, alle diese Motive — der Autor hat es nicht vermocht.

Zunächst hat Tor Hedberg dem Fundament seines Baus gleichsam eine erhebliche Schicht entzogen und damit das Ganze sinken lassen, daß er uns den Unterdrücker weder persönlich noch in den kleinsten seiner Wirkungen zeigt. Für uns stehen die beiden Ulfstjernas mit dem Willen zu ihrer Tat gleich Hallunzinierenden vor einer leeren, undurchdringlichen Wand. Ihr Opfer erscheint lediglich als Familienangelegenheit. Damit ist die Spannung der dramatischen Energie wesentlich geschwächt, da wir die Motive zum Attentat nicht sehen, sondern als selbstverständlich und gegeben hinnehmen sollen. Der politische Mord aber, der stets nur als Gegendruck gegen die brutalsten Ausschreitungen der Machthaber entsteht, ist — ebensowenig wie uns — den westbottnischen Skandinaviern etwas Selbstverständliches. Das mag Hedberg empfunden haben, wenn er eine Figur einführt, die in unbestimmter Symbolik den machtvollen Antrieb zur Tat gibt. Elias Reback, ein Jude, in Wirklichkeit Leiter des revolutionären Komitees, der den jungen Ulfstjerna zum Rächer an dem Gouverneur erwählt, soll gleichzeitig bildhaft als ein Ahasverus des seit Urzeiten vergeblich revoltierenden Sklaveninstinktes die mangelnde innere Motivierung ersetzen.

Man möchte Hedberg nicht so tief verdächtigen, daß er die Streichung der russischen Despotie aus Opportunismus vorgenommen hätte, damit nicht die von Beruf russenfreundlichen Polizeiminister andrer Länder das Stück mit Verbot belegten. Denn er ist ein Theaterpraktiker, wie er mit diesem Drama, seinem neunten bereits, beweist. Alles in dem schulmäßig korrekten Aufbau steht sicher an seiner Stelle, und besonders der Schlußakt ist das obligate prasselnde Feuerwerk, wie es unsre stolzesten Ritter von der Bretterindustrie nicht schöner machen können. Und ist in seiner düpierenden Wirkung ebenso leichtfertig erkauft auf Kosten der dürftigsten Wahrscheinlichkeit. Helge Ulfstjerna wollte den Gouverneur in der Audienz erschießen. Ohne sein Wissen will jetzt vor ihm der Vater zugelassen werden, um die Tat zu begehen. Aber er hat — man denke — keine Waffe, die er gegen den von Gendarmen umgebenen Machthaber richten könnte. Da dringt das Gerücht von dem Komplot zu dem Gouverneur hinein. Die Audienzsuchenden werden visitiert, und Helge kann dem Vater, der als Beamter unkontrolliert bleibt, seinen Revolver zustecken. Nun klappt es.

Das ist wohl das Gröbste und in seiner Art glücklicherweise nicht so häufig. Sonst lassen sich die handelnden Figuren im wesentlichen wie Menschen an. Ach, wenn sie nur Herzen hätten! Am stärksten fühlt man dieses lebenswichtige Organ noch im Haß der Gatten gegeneinander klopfen, wo wir in eine, für die gute Gesellschaft gemilderte Strind-

bergsche Ehehölle blicken. Aber sonst stehen diese Menschen, die man von allen Seiten aufs furchtbarste aufgewühlt glauben sollte, matt und gemessen da, standesgemäß — obwohl sie das im Verhältnis zum Publikum gar nicht sind — wie in einem bessern Konversationsstück. Es ist diese verdammte, der englischen ähnliche gesellschaftliche Prüderie der Schweden, dem Strindbergs Genius immer von neuem wieder geopfert wird und die in Sachen der Kunst so übel am Platze ist.

Den Rest gibt allem die Sprache. Hedberg, der weder erkennend noch nachschaffend das einfachste Kunstwerk zu charakterisieren vermag, gilt in seiner Heimat als einer der ersten Kritiker. Aus dieser nützlichen Tätigkeit hat er seine feuilletonistischen Plattitüden mit herübergeschleppt in den dramatischen Dialog und läßt die armen Finländer, die mit großen Schicksalen ringen sollen, wie elegante stockholmer Zeitungsschmierer reden. Wenn etwa der sich aufrichtende Johan Ulfstjerna das Unsterblichkeitsgefühl in der Vaterschaft verkündet, gibt er ein halbes Dutzend feiner Feuilletonphrasen von sich, die das unverständlich lassen, was Michael Kramer mit ebensoviel einzelnen Worten aufs schlagendste herausstammelt. Oder Helge spricht zu seinem Mädchen, die weiß, daß sie ihn in zwei Tagen verlieren muß, von Romeo und Julie: „Sie liebten einander, eine Nacht liebten sie einander, und dann mußten sie sterben. Aber es war Sommer, — sie wußten nicht, was Schnee war." Ein Dichter hätte hier in einen tiefen Hintergrund schauen lassen können; der Feuilletonist würgt sich ein Aperçu ab. Wo er das Leben nicht mit Keulen totschlägt, verschüttet er es unter Flugsand. Alfons Fedor Cohn

Ibsens ‚Brand' in Mannheim

Das Publikum, das jüngst im mannheimer Hof- und Nationaltheater der Erstaufführung des ‚Brand' beiwohnte, wußte sicherlich wenig davon, daß diese Tragödie eine norwegische Dichtung ist und daß Ibsen, uebenbei, in ihr ganz bestimmte Fehler seines Volkes hat geißeln wollen, wußte von alledem nichts und war — trotzdem oder deshalb? — bis ins tiefste Innere ergriffen und erschüttert. Es saß — in der Provinz etwas ganz Seltenes, fast Unerhörtes — vier lange Stunden in schweigender Andacht. Solche Wirkung kann nur ein Werk tun, das in seinem Wesentlichen ungebrochene Menschheitsdichtung ist.

Schade, daß Carl Hagemann, dem die mannheimer Aufführung zu danken ist, durch allzu rigorose Kürzung der von reichen ironischen Lichtern bestrahlten Gespräche zwischen Brand, dem Vogte und dem Probste im vierten Akt, dem gewaltigen Ganzen einige ungemein charakteristische Bausteine weggenommen hat. Schade auch, daß Paul Wiecke aus Dresden, der Darsteller der Titelrolle, in den ersten Akten gar zu wenig davon merken ließ, daß dieser Brand mehr noch als mit seinen Mitmenschen mit dunkeln Mächten im eigenen Inneren zu kämpfen hat. Ueberhaupt färbte Wiecke den Charakter dieses Weltbürgers um ein paar Nuancen zu pastoral, zu blond. Buchstäblich spricht schon gegen Wieckes Auffassung, daß der Brand des Epos schwarzes Haar trägt! Brand darf nichts, aber auch gar nichts von der blond- und glattgescheitelten Selbstgerechtigkeit des deutschen Pastortypus an sich haben. Ein Schwärmer muß er sein, in dem tausend unbekannte Quellen springen, und kein, ja kein

Heiland. In den letzten Akten hatte das Wiecke mit intuitiver Sicherheit erfaßt.

Hagemanns Fähigkeit, den Geist einer Dichtung im Bühnenbilde auszuprägen, bewährte sich auch an ‚Brand'. Ein paar Szenenbilder waren leider von des Alters Blässe angekränkelt. In dem letzten aber waren die Schauer der Eiskirche, war die Tragödie selbst Bild geworden. In grauen, grauen Nebeln sah man einen Schatten, Zwiesprach haltend mit dem Höchsten, Brand — und ihm gesellte sich, in herzzerkrallender Tragik, ein zweiter Schatten zu, der Wahnsinn, Gerd .... In diese Wüste des Lebens fiel sieghaft, erlösend der himmlische Barmherzigkeitsruf. . . .

Diese Brand-Aufführung war im ganzen so, wie man sie selten in der Provinz, selten auch in Mannheim sieht. Die Gerd der blutjungen Traute Karlsen und die Mutter der Toni Wittels waren darstellerische Leistungen von seltener Prägnanz; leider war die Agnes des Fräulein Brandt etwas gar zu monotan, gar zu farblos. Hermann Sinsheimer

Danny Gürtler

Lieber Danny Gürtler. An allen Wegen stehst du in Deutschland und in Oesterreich, und dein dionysisches Organ hat in den Eingeweiden aller Bürger gewühlt, die sich um die wahrhaft liberalen Künste bemühen. Hunderttausend Frauen haben, vor deiner männlichen Erscheinung, gelächelt. Halbversteinerte Matronen beschlich die Rührung längstverblaßter Ideale, wenn du mit deiner guten Jungensmiene eine hundsgemeine Zote herabrissest oder, den edlen Leib in bengalisches Feuer geduckt, in tragischer Weise einen gallischen Dichter bestahlst. Du bist der König der Bohème. Der Bohème mit dem großen Bankdepot. Der Bohème mit sechzigtausend Mark Gage im Jahr. Bohème der animalischen Stimmfülle, die Katarakte von zweifelhaften Einfällen, vom Himmel stürmischer Plagiate, über ein von dem gewaltigen Geräusch erschütterten Parkett hinabstürzt. Dein Geheimnis ist die eines Königs würdige Liberalität. Du versetzt, in einem rasenden Anlauf, den Juden einen Fußtritt — dorthin, wo sich in Deutschland der Sitz aller erlaubten Pikanterien befindet. Und du küßt, ebenso orkanisch, die getroffene Stelle. Dazu sprichst du ein gutliberales Entrefilet, das die allgemeine, bedingungslose Menschenliebe propagiert — soweit der Versöhnungsakt im Augenblick es erfordert. Das Parkett und du haben (das stellt sich bald heraus) gemeinsame Feinde und eine Lust. Pfaffen, Granden und Antisemiten haßt ihr, inbrünstig. Ihr liebt den König, der seinem Volk das Ohr leiht, liberale Pathetiker, die ihr mit den Kosenamen eurer Eigenschaften belegt, die Anatomie des weiblichen Körpers und am Manne den Popo.

Dieses plebejische Komödiantentum hat Methode: es verschafft dem Bürger eine ungefährliche Ausschweifung, indem es in ihm die Schauer genialischer Mißhandlungen hervorruft (der Kitzel des Marsyas) und zugleich, mit Paukenschlägen auf den Bruskorb, die humanitäre, die gemütvolle, die liberale Marseillaise trommelt.

Das vorletzte Mal sah ich ihn an den Grenzen des Reichs, in Straßburg. Er schwor, das berüchtigte ‚Loch in den Vogesen' mit seiner magischen Erscheinung zu füllen. In Paris den tausendjährigen Frieden zum Abschluß zu bringen. Er, der König der Bohème. Ich dachte: man wird ihn komisch finden. Sie werden ihm (wenn er Glück hat)

einen Ring durch die Nase ziehen und sich den Bauch halten, wenn er tanzt. Ja, und dann ging er wirklich nach Paris. Aber man hörte nicht einmal lachen. Nichts hörte man, gar nichts. Er wäre wohl vergessen, hätte er sich nicht wieder nach Deutschland gewandt. Hier, im heiligen Köln, gelang es ihm schnell, einen kleinen Skandal zu provozieren, der das Kunstgewissen Europas wachrüttelte. Er kam, im Triumph, nach Berlin.

An der Isar hat man den Liebling durchgehauen. Künstler tatens, von der pötteschwingenden Bürgerschaft des Akademieviertels nachdrücklich unterstützt. In Graz wurde er von der Bühne geholt und hinausgeworfen.

In Berlin saßen wir, ganz still, zwischen überernährten Derwischen und ä"ern, in Zuckungen ermattenden Frauen, von denen einige nicht geschminkt und mehrere noch schön waren.

René Schickele

Deutsche Uraufführungen

8. 11. Ernst Witte: Des Pfarrers Frühling, Schauspiel. Halberstadt, Stadttheater.

10. 11. Hans Oberstädter: Ein Mann von Ehre, Einaktiges Drama. Zweibrücken, Stadttheater.

13. 11. Jon Lehmann: Das Ungeheuer, Satire. Berlin, Neues Theater.

14. 11. Hermann Bahr: Die tiefe Natur, Einaktiges Lustspiel; Der Faun, Einaktiges Drama. Hamburg, Thaliatheater.

15. 11. Karl Freiherr von Beust: Die Baglionen, Historisches Trauerspiel. Koburg, Hoftheater.

Leo Lenz: Liebesquartett, Einaktige Liebeskomödie. Hamburg, Thaliatheater.

16. 11. Otto Hinnerk: Närrische Welt, Komödie. Berlin, Lessingtheater.

Fri Hanns: Ein Einbruch, Einaktige Gymnasialkomödie. Hamburg, Deutsches Schauspielhaus.

17. 11. Martin Gürtler: Im deutschen Osten, Geschichtliches Trauerspiel. Marienburg.

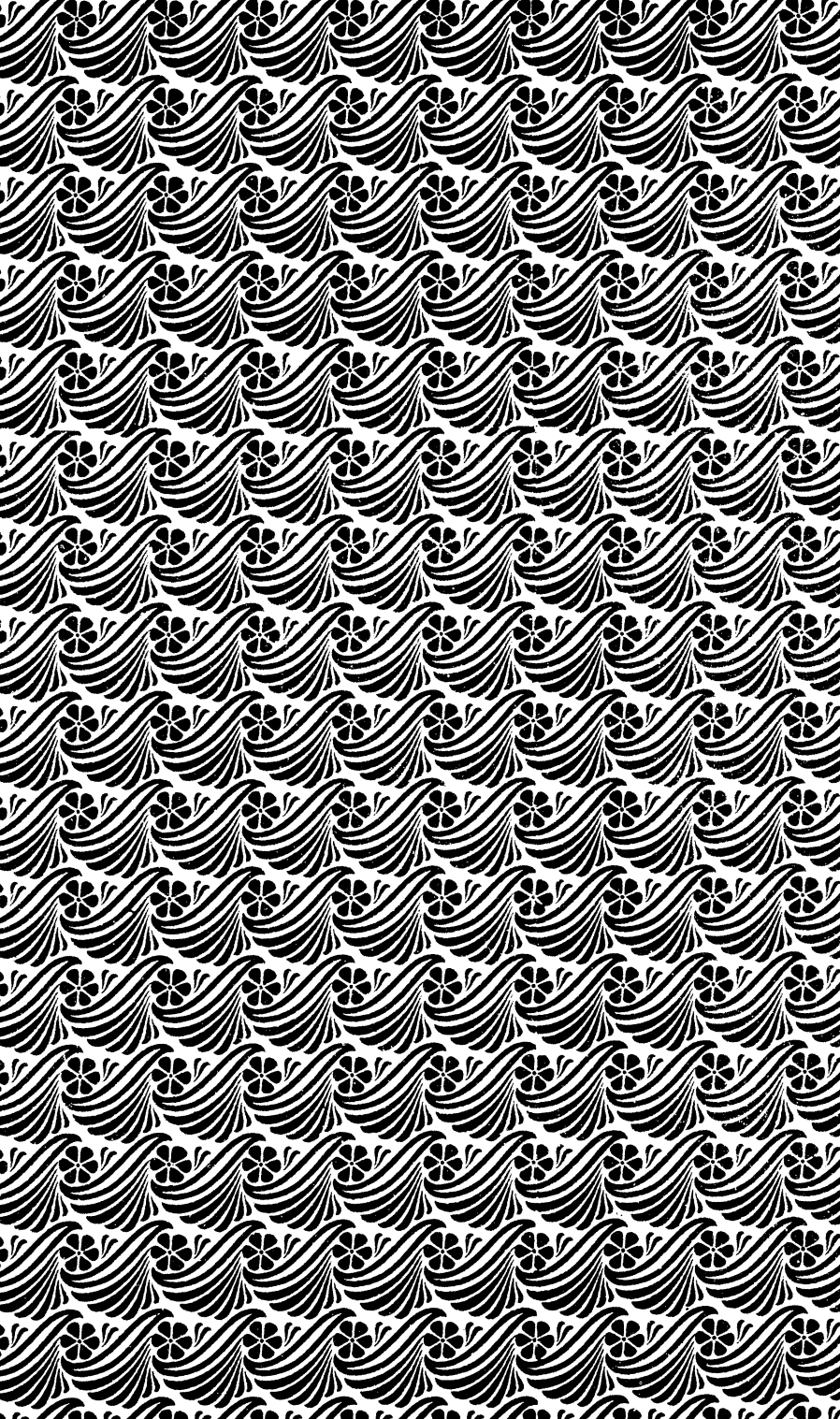
Franz Johann Leitner: Schach dem Wucher. Wien, Arbeitertheater.

23. 11. Richard Dehmel: Fitzebutze, Traumspiel. Mannheim, Hoftheater.

Aus dem Inhalt der nächsten Nummer:

Felix und Galathea/ von Frank Wedekind
Im Theater/ von Christian Morgenstern
Neujahrswünsche/ von S. J.
Al-tWiener Schaubühne/ von Felix Poppenberg
Wege zum Drama/ von Julius Bab
Anna von Mildenburg/ von Richard Specht
Eine Frage/ von Willi Handl
Mimik und Gbärdensprache/ von Wilhelm Meißner
Die Elegie vom Kientopp/ von René Schickele
Eine Bühnenmanuskripten-Falle/ von Alfons Fedor Cohn
Kasperletheater
Rundschau

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lessen, Berlin W. 9



UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01420 5234